THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars01unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

MED MUSEETS TAK

TIL

Højvelbaarne:

Hr: Lensgreve Mogens Krag-Juel-Vind-Frijs.

Karl Madsen

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

FØRSTE BIND

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI.
1914

N
1915
A1
v.1

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INDHOLD

Med Aarsskriftets Udsendelse V
Karl Madsen: Christen Købke og hans Billeder paa Galleriet 1
Francis Beckett: Ny Carlsberg Glyptotheks Tizian 52
Gustav Falck: Kobberstiksamlingens Rembrandttegninger 62
Karl Wåhlin: Karl Wilhelmson och hans arbeten i Statens Museum for Kunst 70
Karl Madsen: Et Portræt af Tintoretto 76
Sigurd Müller: Med Frölichs Tegninger til den græske Anthologi 79
Leo Swane: Det sidste Aars Erhvervelser af dansk Kunst fra det 18. Aarhundrede 102
Karl Madsen: Larpents Gave til Kunstmuseet.
I. Malerierne 120
II. Tegningerne 133
Jens Thiis: Gustav Vigeland: Mor og Barn 142
Karl Madsen: Gaver til Kunstmuseet i 1913 148
Emil Bloch og Carl Jacobsen 155
Den store Nadvere af Joakim Skovgaard 155
En Rembrandt-Elev fra Flensborg 158
En ny »El Greco« i vort Galleri 159
Billeder i vore Kunstsamlinger omtalte i nyere dansk Kunstlitteratur 162
De Hagedornske Samlinger 163
Forfalskede Kunstnersignaturer i vort Galleri 165
Danske Malere i Rusland 167
En Samling i Philadelphia 179
Mindre Meddelelser 171
Fortegnelse over de uden Underskrift i Aarsskriftet anvendte Vignetter 174
Register over Kunstnernavne 175

Planen om Udsendelsen af et Aarsskrift for Kunstmuseet har hos Regering, Rigsdag og Bestyrelsen for Carlsberg-Fondet mødt forstaaende Velvilje. I Fællesskab har de ydet Udgivelsen den fornødne finansielle Støtte, foreløbigt for 3 Aar.

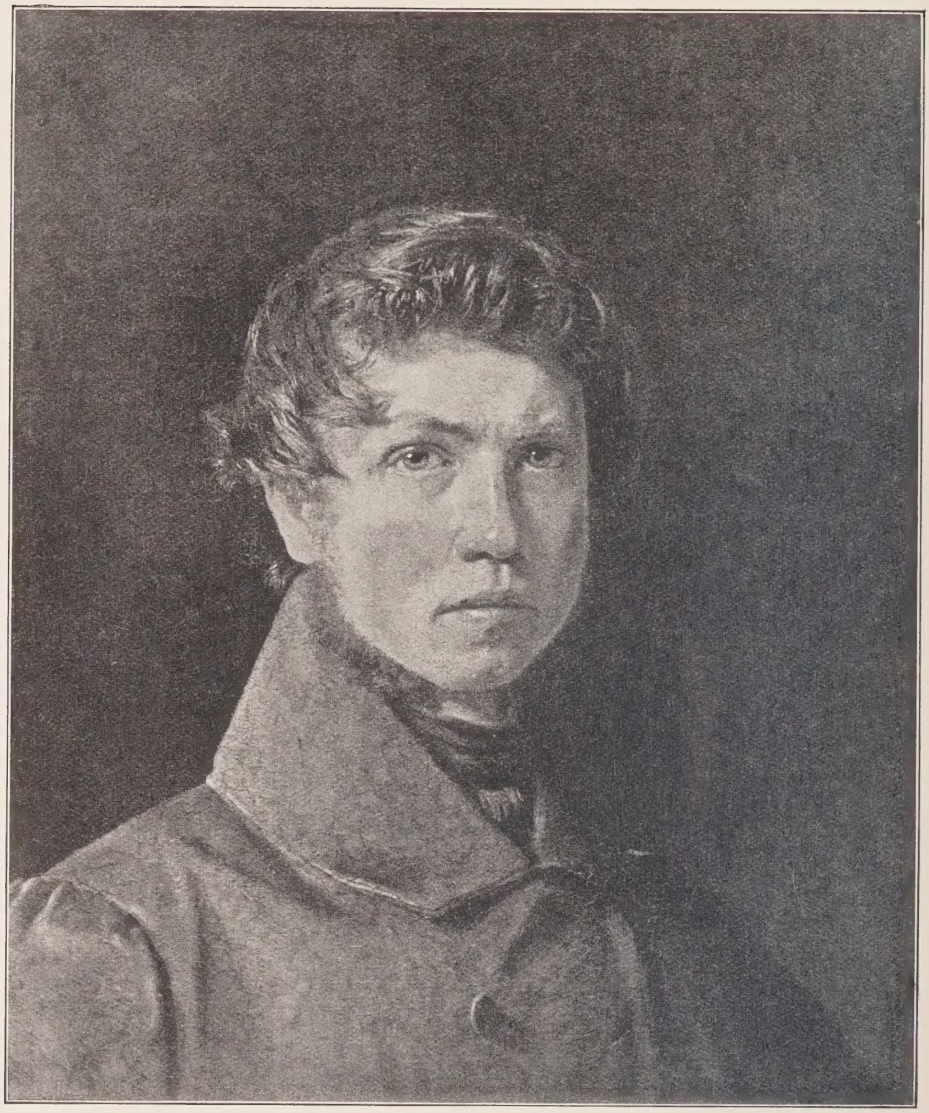
Hovedindholdet af Aarsskriftets første Bind omhandler — eller knytter sig til — Museets Forøgelser i 1913, et for Museet særlig lykkeligt Aar. Købke-Udstillingen i 1912 bragte endnu en klækkelig Gevinst for Museet i 1913, i den store Viborg-Freske fik det et Hovedværk af nyere dansk Kunst, og dets Repræsentation for vor Malerkunst i det 18de Aarh. opnaaede en væsentlig Forøgelse ved et Bytte med Frederiksborg. Blandt Galleriets Indkøb var et fremragende norsk Skulpturarbejde. Kobberstiksamlingen fik ved en særlig Bevilling en Række fortrinlige Tegninger af Frølich, hvis gode Gerninger Museet tidligere fortaug. Den mærkeligste Nyerhvervelse i 1913 var dog Jordaens' store Maleri. Medens andre Landes Gallerier i det 19de Aarh. stedse forøgedes med Mesterværker af Fortids Kunst, havde vort været henvist til Forsagelse og Tilskuer-Misundelsen; selv for de fra Aar 1900 til Forøgelse med fremmed Kunst aarligt bevilgede 5000 Kr. kunde kun ved et Slumpetræf skaffes Erhvervelser af fremragende Betydning. I Udlandet havde længe Rigmænd og store Foreninger støttet Museernes Indkøb; det viste sig nu, at ogsaa vi havde Kunstvenner, som gerne bidrog til at berige deres Land med særligt værdifulde Kunstværker. I 1913 blev *Dansk Kunstmuseums Forening* stiftet, og efter at have konstitueret sig med Godsejer Johannes Hage som Bestyrelsens Formand har den vundet en højst glædelig Tilslutning og Fremgang. Dens Medlemmer bedes modtage dette Aarsskrift med Tak for deres Offervillighed.

Ogsaa andre skylder Museet paa samme Maade at vise sin Taknemmelighed. Mange gode Gaver har det modtaget i 1913. En dansk Kunstven og Kender har skænket det to interessante ældre Billeder, en af dets Velyndere en fortrinlig Tegning af Rembrandt, — medens et Par andre udmærkede Rembrandt-Tegninger i de sidste Aar er erhvervede for Kobberstiksamlingens Midler. — Blandt de ikke faa kærkomne Gaver af nyere Kunst er Constantin Hansens »Danske Kunstnere i Rom« og de af Maleren Xylander skænkede Billeder. En anselig Berigelse fik Statens Kunstsamlinger uventet i 1913 ved Arven fra Larpent.

Museet har Tilsagn om adskillige værdifulde Gaver i Fremtiden; venteligt vil det tillige ad andre Veje fremdeles faa gode Erhvervelser. Men det er ikke

Aarsskriftets eneste Formaal at give Redegørelser for Ny-Erhvervelserne. Det vil ogsaa udover disse behandle Kunstværker og Grupper af Kunstværker i Museet; egentlig er en Bog om dets Billeder af Rembrandt og hans Elever Aarsskriftets Udgangspunkt og Forløber. Det vil anbefale Kobberstiksamlingens altfor lidet kendte Herligheder til Offentlighedens Opmærksomhed. Og ligesom Glyptothekets nyerhvervede Tizian er omtalt i Aarsskriftets første Bind, vil de kommende bringe Afhandlinger og Meddelelser om mærkelige Kunstværker, der tilhører andre offentlige Samlinger end Kunstmuseets eller som uafhændelig Ejendom findes i dansk Besiddelse. Desuden hidtil ukendte Oplysninger om danske Kunstnere eller Kunstnere, der i ældre Tid har virket i Danmark. Forhaabentligt vil danske Kunsthistorikeres Studier ofte kunne knyttes til et eller andet Punkt, der ligger indenfor Aarsskriftets naturlige Ramme, og dette derfor i nogen Grad bøde paa den Kendsgerning, at et dansk Kunsttidsskrift hidtil ikke har kunnet opretholdes gennem længere Tid. Bidrag fra Broderlandene er særligt velkomne, Bidrag fra Udlandet ikke udelukkede. Det er en Æressag for os, at Aarsskriftet — saavidt det er os muligt — ikke kommer til at staa til Skamme for Udlandets Publikationer af lignende Art. En Del af dets Indhold turde vel ogsaa i Udlandet paaregne Interesse.

Tidspunktet for Aarsskriftets Udsendelse synes for saa vidt heldigt, som Interessen for vore Kunstsamlinger længe har været i stærk Stigen. I andre Henseender er det afgjort uheldigt. En gennemgribende Istandsættelse og Omordning af Museet er, takket være Statsmyndighedernes varme Interesse for dets Tarv, allerede paabegyndt og vil først om nogle Aar være afsluttet. Verdenskrigen udbrød, da Størstedelen af Aarsskriftets første Aargang allerede var færdigtrykt. Høstmanden paa den danske Ager, den som Vignet paa Titelbladet anvendte Tegning af Abildgaard fra Larpents Samling, maa nødvendigvis træde i Skygge for den anden, hvis Le nedmejer de mange Menneskeliv. Verdenshistoriske Begivenheder maa tage Interessen fra Smaating, og andet end Smaating kan Aarsskriftet ikke byde. Dog er de smaa Ting Dele af noget stort. Krigen har vist, at en Nations Kunstskatte overalt erkendes som en væsentlig Del af dens Eje. Lykkes det for Aarsskriftet at bidrage til, at et og andet i danske Kunstsamlinger betragtes med større Interesse og Udbytte, at selve vore offentlige Kunstsamlinger omfattes med forøget Kærlighed og Taknemmelighed, saa vil Aarsskriftet i hvert Fald have gjort sig fortjent til at opnaa en lang og lykkelig Fremtid.



Christen Købke

Selvportræt 1833.

Testamentarisk Gave fra Fru Cecilie Krohn.

CHRISTEN KØBKE OG HANS BILLEDER PAA GALLERIET[1]

I

Blandt de gode Gaver, der ved Kunstforeningens Udstilling i Foraaret 1912 tilfaldt Galleriet, var Købkes 1833 malte Selvportræt. Det viser en ung Mand med brunt, krøllet Haar, blussende Kinder og et vidunderlig sjælfuldt Blik i de blide graa Øjne. Brynene er rynkede, dog hverken af Vrede eller Sorg, kun under den stærke Viljeanspændelse, som ogsaa nogle antike Krigerhoveder udtrykker. Med hele sin unge Sjæls Kraft strider han for at naa nærmere til det Gode, det Sande og det Skønne.

Kindernes røde Farve synes urimelig stærk. Den antoges at have forandret sig; Billedet har derfor været overmalt og er gentagne Gange blevet restaureret. En mærkelig Farve synes disse Kinder i Virkeligheden at have haft. I den unge Constantin Hansens Karakteristik af sin Vennekreds nævnes Købke, »der ser ud som jydsk Bruunrødt og er en umaneerlig aaben og ærlig Characteer«[2].

Samme Ros lyder fra de Vidnesbyrd, Emil Hannover har anført i sin Bog om Købke. Dens Domme over enkelte Billeder fra hans unge Aar kan undertiden synes os omtvistelige; Forfatteren har ikke her — som i sine senere smukke Værker om danske Malere — haft friske Indtryk fra en stor Udstilling af Kunstnerens Arbejder til Grundlag og Udgangspunkt. Men i de store Træk giver Bogen os en rigtig Skildring af Købkes Kunstnerliv og mærkelige Kunstnerskæbne, tillige en klar Besked om det udmærkede Menneske, vi kan takke for de smukke Billeder.

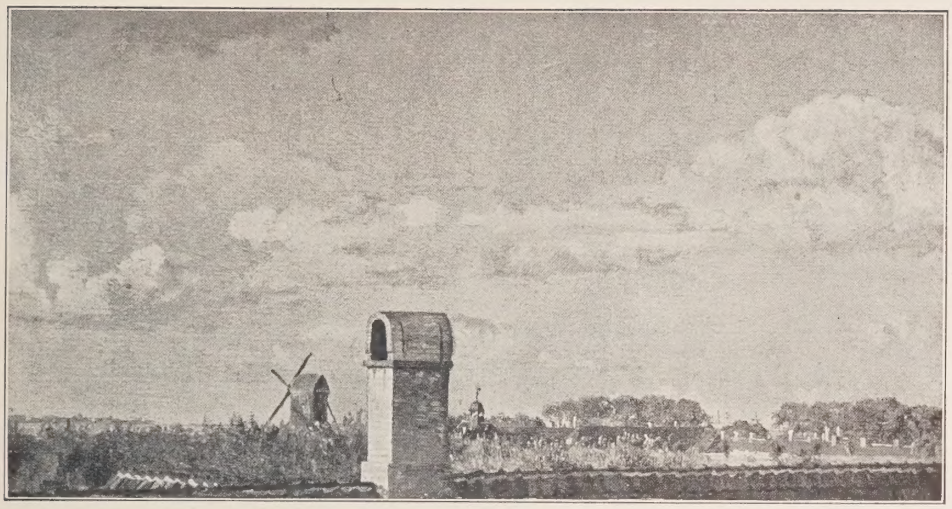
[1] Skøndt Galleriets Billeder er dragne i Forgrunden, har Teksten Sideblik til andre af Kunstnerens Arbejder, især Tilbageblik paa Kunstforeningens siste Købke-Udstilling. Til dette var der saa meget mere Grund som Kunstforeningen forbereder Udgivelsen af et nyt Katalog over Købkes Malerier, hvor de fleste vil blive gengivne. De Billeder, der ledsager denne Afhandlings Tekst, gengiver derfor kun et Udvalg af Galleriets Erhvervelser fra de to siste Aar og nogle af Købkes Tegninger.

[2] Emil Hannover: Maleren Constantin Hansen, S. 37.

Lille og snæver var hans Verden. Han hyggede sig i Hjemmets Krog, i sin troskyldige Sjæls Enfoldighed fromt taknemmelig for sine Nærmestes Kærlighed og for al den Skønhed, Vorherre lod ham se, naar han gik sin Morgentur paa Østerbro eller Aftentur til Kalkbrænderiet. Det vilde være meget for mat at sige, at han følte sig tilfreds. Hin plagede Konge, som kun kunde helbredes ved en lykkelig Mands Skjorte, skulde have sendt Bud efter Christen Købkes. Læs, hvad han i Oktober 1837, i sin stærkeste Gærings Tid, i et af Hannover anført Brev skriver til en af sine Sødskende: »Du ved nok, at mine Fornødenheder i Verden just ej er store. En net lille Bopæl, hvor man ret har det hyggeligt og net, og det veed altid Malerne at forskaffe sig, og dertil en tarvelig Levemaade baade i Klæder og Mad; naar saa blot Verden vil lade een i Ro, at man ej bliver forstyrret i Arbejdet, saa er det alt, hvad jeg forlanger«.

Hans Billeders Tiltrækningskraft beror ikke udelukkende paa hans rent artistiske Evner, hvor store og paa sin Vis mangesidige de end var. Købkes Billeder indvirker paa os, som Fredensborg indvirkede paa Ludvig Bødtcher. De vugger til os en husvalende Stemning, en kvægende Duft fra en svunden Tid. De giver os noget af den samme dybe Sjælefred, som var i Købkes eget Sind, den stille Sø med det blanke Spejl.

»Mir ist es, denk ich nur an dich
Als in den Mond zu sehn,
Ein stiller Friede kommt an mich«. —



Udsigt fra et Vindu paa Toldbodvej.

II

Købke var født d. 26. Maj 1810, og altsaa da han malte sit Selvportræt 23 Aar. Han kunde da allerede se tilbage paa en anselig Produktion. Der var endog i denne mange af de Billeder, der vedblivende vil tjene ham og vor Malerkunst mest til Ære. Det vidste han ikke selv. Men han vidste, at der hidtil havde været god Fremgang i hans Arbejde.

Under en Gigtfebers lange Sygeleje i hans 11 Aar havde han haft saa megen Glæde af at tegne, at det var bleven opfattet som et Kald. Saa var han i Konfirmationsalderen begyndt at male hos den gamle rare Professor Lorentzen, en affældig Ruin fra det 18de Aarh. Han havde her — foruden mange andre Herligheder — set de Kopier, Lorentzen i sin Ungdom havde malt efter den franske Maler Greuze, Fremstillinger af søde Smaapiger[1], og det var vel med Tanken paa disse yndige Skikkelser, at Købke havde forsøgt at male sine Søstre. Billedet af den seksaarige Adolphine i sin blaa Kjole

[1] Den ene var en Fremstilling af en lille Pige med en Hund. Lorentzens Elev C. A. Jensen har 1815 udstillet en Kopi efter denne Kopi, den ses i Baggrunden paa C. A. Jensens — af Lorentzen stærkt paavirkede — Selvportræt i det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg. En af Lorentzens Kopier efter Greuze, en siddende ung Pige i huslig Dragt, solgtes 1828 paa hans Auktion (Nr. 25), en anden (eller tredie) for en Snes Aar siden i Sakskøbing; — mindes Forf. ret var det en lille Pige med en Fugl. Købkes Biografi i Selmers »Nekrologiske Samlinger« nævner, at han i Lorentzens Værksted »kopierede flere Portræter«. (Paa Lorentzens Auktion forekommer: En lille Dreng, legende med to smaa Hunde. Copie efter Lorentzen, af en Eleve.)

med et graat Tørklæde over højre Skulder virker som en forsinket Blomst fra en længst forbigangen Flora. Har det end et Begynderarbejdes Svagheder, har dog Udtrykket, Stillingen med det let frembøjede Hoved og den over en Stoleryg hvilende højre Haand, en mærkelig og ægte Gratie, som minder om indtagende Egenskaber i det 18de Aarhundredes Malerkunst. Ogsaa Constantin Hansen arbejdede dengang under sin Faders Ledelse som dets Lærling, tilsmilet af Gratierne, mindre kendt med Muserne; maaske malte han allerede dengang sine allersmukkeste Billeder. Købke blev ganske vist senere meget bedre, men Portræterne af Søstrene, Karakterstudierne af Slavesergeanten og Bagersvenden, og især det ene, virkeligt fortrinlige Brystbillede af hans ældgamle Mormoder, viste alligevel paa Kunstforeningens Købke-Udstilling, at hvor overordentlig meget han end skylder Eckersberg, saa skylder han ham dog ikke alt.

Knapt en Maaned efter Lorentzens Død blev Købke d. 2. Juni 1828 Eckersbergs Elev. Han havde samme Grund til at mindes denne Dato som Thorvaldsen til at fejre sin romerske Fødselsdag. Pludseligt rykkedes han i sit Syn og i sin Opfattelse som Maler frem til et andet Aarhundrede. Længst skrinlagte Idealers blege Genfærd svandt som Nattens Skygger for den lyse Morgen; han saa med vaagne Øjne alting nyt. Farverne var ikke i Naturen gule og snavsede, men skinnende klare; Eckersberg lærte ham at blande de sande og sunde Farver ved at lade ham kopiere et Par af sine Portræter. Men det var efter Eckersbergs Mening lige saa vigtigt for en Kunstnerspire at kunne Perspektiven. For ret at faa den indprentet maatte Købke — som andre af Eckersbergs Elever — fra et Vindu i Professorens store Malerstue paa Charlottenborg male Udsigten mod Thotts Palæ. Han medtog Drengene som spillede Klink og fik noget næsten Breughelsk i Billedets Staffage. Han lærte mere end Perspektiven; han lærte at den, der bruger sine Øjne, blot ved at kigge ud ad Vinduet kan finde gode Motiver til et Maleri.

Eckersberg spurgte ikke efter hvor stort et Fond af skabende Fantasi Eleverne havde i Eje. Han følte maaske sin Begrænsning; Købke behøvede ikke at skamme sig over, at det ogsaa var hans. Læreren fordrede kun ét: Sandheden agtet hellig og søgt fremfor alt. Et Billedes Værd afhænger ikke af dets Stof, end mindre af dets Titel. Maleren bør stræbe efter ret at opfatte Formernes Sær-

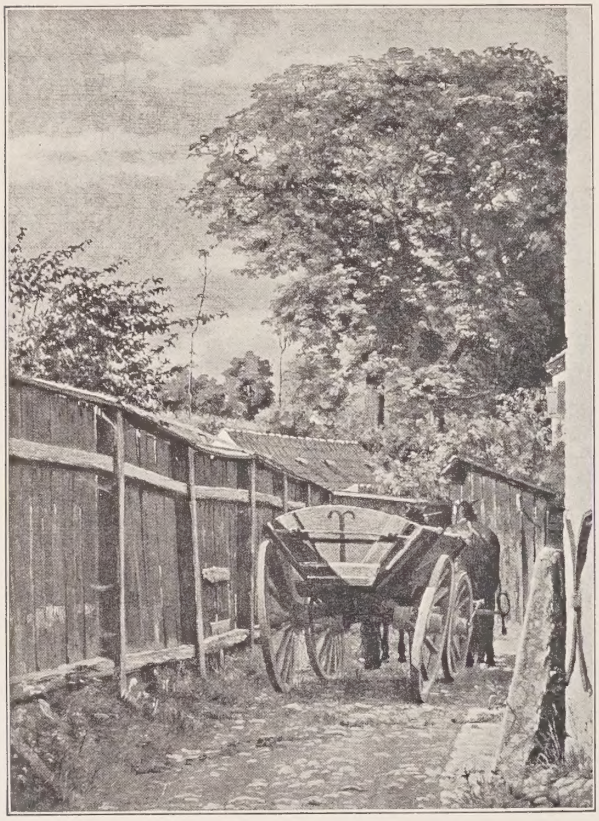
præg, Farvernes rige Spil, den vidunderlige Samklang af Luftens og Lysets Toner; han vil da erkende, at intet er saa fuldkomment som Skaberens Værk. Beskedne Opgaver vil synes ham store, nærtliggende Opgaver vil blive ham kære. Saa gælder det kun om at være yderst opmærksom under Iagttagelsen og yderst samvittighedsfuld i Arbejdet. Thi Redelighed er Malerens saa vel som Menneskets første Pligt.

Ikke blot inde paa Charlottenborg hørte Købke slige gode Ord. De gentoges for ham paa de glade Dage, da Faderens store Holstenskvogn førte ham og hans kære Lærer og alle hans brave Kammerater, Eckersbergs »Børn«, langt ud i den fri Natur. Der blev præket ham et Evangelium, som kaldte paa alle de bedste Kræfter i ham som Menneske og Maler. Han følte dem vokse; han turde trygt stole paa deres Hjælp til at vise Verden hvad der glædede hans Øjne som hans Hjerte.

En stor Oplevelse kom. Med en Kammerat fra Lorentzens Skole rejste han en Sommerdag 1829 for første Gang langt ud i den vide Verden, lige til Aarhus. Af Vennens Moder malte han et i de noget massive Farver næsten altfor Eckersbergsk Portræt. I deres Husfælle, Dyremaleren Gebauer, vandt han en faderlig Velynder og Vejleder, der lige saa varmt som Eckersberg anbefalede Studiet efter Naturen, men rigtignok selv i saa Henseende tog sig Friheder; han var gammel og udlært. Købke har skitseret hans karakterfulde Udseende i et aandfuldt Anlæg, der vil tilfalde Galleriet som testamentarisk Gave. Med største Omhu har han gennemført det — sist paa Raadhus-Udstillingen fremviste — indtagende nydelige Portræt af Gebauers Datter, senere Vennens Hustru. For en anden smuk Dame, han havde portræteret i Aarhus, havde hans eget unge Hjerte banket. Derfor malte han af hendes (d. 14. Sept. 1829 daterede) Billede til sig selv en forskønnet Gentagelse.

Men den bedste Frugt af Købkes første store Udfærd er det tidligste af hans Billeder paa Galleriet, Interiøret fra Aarhus Domkirke. Han er tydeligt nok bleven inspireret til dette Billede af Constantin Hansens i Foraaret 1829 malte Fremstilling fra Ringsted Kirke, Slægtskabet mellem de to Arkitekturmalerier i Emnevalg, Stil, Størrelse, Format og Anvendelse af Staffage er umiskendeligt. Constantin Hansens er godt, men Købkes mange Gange bedre. Behandlingen er i et og alt fuldendt, de fortrinligt anbragte og nydeligt malte Smaafigurer gør en ypperlig Virkning i det hvide Rum med

de høje Hvælvinger, hvis kølige graa Toner — ligesom de kølige graa Toner i den Hirschsprungske Samlings omtrent samtidige Billede fra Akademiets Antiksal — har en Fylde og en Finhed, som ikke er set i dansk Malerkunst fra Købkes Tid til nær op imod vor. Det synes et Under, at dette durkdrevent raffinerede lille Mesterværk skyldes en ferierende 19aarig Akademielev, der endnu — efter hvad Hannover beretter — fandt taalelig Fornøjelse ved at deltage i Børneballer.



Parti af Gaarden ved Bageriet i Kastellet.
Gave fra Mario Krohn.

Mange Aar gik hen, før Købke atter malte et Billede fra saa fjærntliggende et Sted. Nær hans kære Hjem i Kastellets Bagerigaard fandt han en endnu uopdaget Skønhedsverden, som han for evige Tider tog i Eje. Han malte Bygningerne ved Torvet i Kastellet, og indsatte som Staffage sin Fader og den en Slavesergeant kommanderende Major. Han malte det smukke lille Billede med den gamle Cigarsælger, der nær Langelinie elskeligt taalmodigt sad Vagt ved sine tvivlsomme Skatte. Et særlig indtagende og poesirigt Billede udstilledes med den prosaiske Titel: Udsigt til Kastelsvolden fra Loftet paa Kornmagasinet ved Bageriet. Søster Grethe gaar strikkende — som hun havde for Skik — over Broen fra Volden, hvor en Dreng trækker en anden i en Vogn. Det er Sommer og Sol; hendes kraftigt rosarøde Kjole, gulbrune Hovedtøj og hvide Forklæde staar saa virkningsfuldt til det store Elmetræs fyldige Grønne, hendes spædt jomfruelige Skikkelse passer i sin ubevidste Ynde og Uskyld fuldkom-

ment ind i Billedets ejendommelige Stemning, Hyggestemningen fra en fredlyst Plet.

I Forhold til Kastellet var Classens Have, hvor Købke har malt et net lille Luftstudie, dengang næsten Urskov[1]. Men han foretrak Kastellet. I den Galleriet skænkede Fremstilling af Bagerigaarden, lyser Solen over Voldens grønne Træer, skinner ned paa det røde Tegltag over det røde Plankeværk og paa den grønne Bagsmække af en med to Heste forspændt Vogn. Det er et udmærket Farvestudie, ogsaa, trods Motivets dristige Simpelhed, et virkeligt Billede. Han elskede Vindebroernes røde Stolper og fandt paa Kastelsvolden rige Skatte af rent landskabelig Skønhed. Højdebilledet med Manden paa Bænken har en egen tindrende Friskhed; Udsigten over Langelinje mod Flaadens Leje, er vel nydeligt malt, men som set i et sort Spejl eller under en Solformørkelse. Skønnest af disse Smaabilleder er maaske det fine og fyldige, bredt og dejligt behandlede Studie med et af Glaciets store Træer i Forgrunden og bag fjærnere Trægrupper Udsigt over Sundet. I den næsten overdrevent sirlige og omstændelige Gennemførelse konkurrerer det lidt skarpt kølige Eftermiddagsbillede, hvor Prammen glider over den stille Kastelsgrav, med Eckersbergs 1831 udstillede og sikkert af Købke højt beundrede Prospekt af Teglværket Reenbjerg. Men disse beskedne, lidt pillent malte Smaating af Købke har fra hans dybe Betagethed af Herligheden i Hjemmets Omgivelser faaet en egen lyrisk Sødme. Man kunde næsten tro — og det er slet ikke utænkeligt — at Aarestrup netop havde set det foraarskølige Morgenbillede med den røde Kanon i Voldens Græs og Udsigten over Langelinje til den vinblaa Sø, da han — et Par Aar efter at det var malt — begyndte sit Digt »Kjøbenhavnske Minder« med Udraabet:

O, I grønne Bastioner,
Hvor den unge Martsviol
Stod ved Siden af Kanoner
I den unge Morgensol! —

Fra det Atelier, Købke sammen med sin Ven, Landskabsmaleren Sødring, havde lejet paa Toldbodvej, havde han over Ryggen paa et Tegltag med en stor hvid Skorsten Udsigt til Kastellets Stubmølle, Kirke, Huse og Træer, til Sundet og Kysten ved Taarbæk.

[1] Det Straatag, der ses til venstre paa Galleriets Studie, er sagtens Taget af det Hus, som laa midt i Havens Vildnis, »en skummel graa Bygning, hvor man sagde, at der paa Svenskekrigens Tid havde siddet Fanger i Bolt og Jern«. Fru Sødrings Erindringer, S. 88.

Galleriets lille Studie siger os, hvor smukt alt dette var, viser, at Købke mellem Voldens grønne Træer endog kunde skimte enkelte Skibsmaster og et Dannebrogsflag paa et af dem. Atelieret var dog næppe lejet for Udsigtens Skyld. Han fuldførte her sine Udstillingsarbejder, derimellem Glyptotekets store og prægtige »Parti udenfor den nordre Kastelsport«, malt 1834, det Aar da hans Forældre fraflyttede Bagerigaarden. Endnu tre Aar senere vendte han tilbage til denne gamle kære Port for at fremstille den set fra et andet Sted i en Foraarsaftens skønne Belysning. I Atelieret paa Toldbodvej har Købke desuden malt mange af sine bedste Portræter.

Ida Thiele som Barn. 1832.

III

Der er intetsomhelst mærkværdigt ved disse Portræters Stil. Alle unge Malere malte dengang herhjemme nænsomt og omhyggeligt behandlede Smaaportræter i samme Karakter. Mange af dem var udmærkede; der er jo f. Eks. i vort Galleri Marstrands kostelige Portræt af Bindesbøll, Constantin Hansens nyserhvervede fortrinlige Portræter af Konsistorialraad Wegener og hans Datter, smukke Portræter af Bendz, af Roed, af Adam Müller. Slige Portræter maltes ikke blot af Kunstnere med gode Navne, ogsaa af Malere, der — som f. Eks. Monies — nu har mistet deres Ry, selv af Malere, der aldrig har vundet Navn. Naar et net lille Portræt af en af disse mange Ukendte pludseligt dukker frem, stiller Kunsthandlere eller Kunstvenner undertiden det Spørgsmaal: Det skulde da vel aldrig være en Købke?

End ikke udelukkende her i Danmark maltes dengang Portræter i denne Stil. Ogsaa i Nabolandene. Fællesskabet i Karakter skyldes naturligvis for en stor Del Tidens, ogsaa i Kunst, almæg-

tige Moder. Dog bør det mindes, at Eckersbergs Indflydelse strakte sig langt ned i Tyskland. En Række nu med Rette højtskattede Portrætmalere virkede i Hamborg. Men selv overfor dem hævder Købke vor nationale Ære. Han er ikke altid lige storartet, de nævnte Portræter af Marstrand og Constantin Hansen er at foretrække for flere af Købkes. Men ved sin skarpe Karakteropfattelse, sit fine Farvesyn, sin aldrig svigtende Omhu, sit yndefuldt lette Haandelag forener han saa mange vigtige Egenskaber — Friskhed, Grundighed, Finhed, Dybde og Skønhedssans — at han alligevel blandt Tidens utallige Arbejdere paa samme Felt staar ypperst og ene.

For de af Eckersbergs Elever, der havde en Moder, var hun i Reglen deres kæreste og bedste Model. Kort efter Aarhusturen malte Købke det første Billede af sin; ikke nær saa aandfuldt i Karakteristiken som det mange Aar senere med Strikkenøglen, dog fortrinligt; mærkeligt ved Solskinslyset, der lader Kappen ved de violette Baand kaste en Skygge ind over Haar og Kind. Det samtidige, første Portrætbillede af Vennen Marstrand, Marstrand ved Staffeliet, kan heller ikke som Karakterbillede taale Sammenligning med det senere, men som Maleri er det smukt, den røde Malerkasse gør god Virkning og der er smukke Toner i Baggrunden med den graa Dørkarm.

Det tidligste mellem Købkes Portræter paa Galleriet er det 1831 malte Billede af Julius Eckersberg. Ved første Øjekast virker det maaske næppe imponerende. Drengen er paa sine Dukkeben opstillet ved en Stol foran et Bord og der er stukket ham en Afbildning af Frederiksborg i Hænderne; Staklen staar stiv som en Pind og holder tvungent paa denne Tegning; Arrangementet minder om 60ernes Fotografier. Men en gentagen opmærksom Betragtning af Billedet vil tiltvinge det Respekt, ja, sand Beundring. Scenen er Eckersbergs Malerstue, hvorfra Købke havde malt Udsigten; i Baggrunden ses en Stump af dens gule Væg — hvor Juels Skitse af sine Børn, Drengens Moder og Tante, er ophængt, — ved Siden af en Vindusfordybning over en Forhøjning. Der er her den samme Finhed i de graa Toner som i Kirkeinteriøret fra Aarhus, Billedet fra Antiksalen og det omtrent samtidigt med Drengen malte og af Eckersberg meget roste Portræt af Købkes Tante, Fru Olivarius. Drengens skotsktærnede Bluse med de milde, dunkelt røde og grønne Felter er et godt Stykke Malerkunst. Allerbedst er selve Hovedet med dets lysende Lød, der lader de mørkeblaa Øjne synes

næsten sorte. Glimrende klaret er den tro Gengivelse af Kødets Stof og Hudens matte Glans, en af Malerkunstens største og vanskeligste Opgaver. Vi ser de blaa Aarer banke i Panden; Hovedet er levende; Blikket, der er rettet imod os, opmærksomt prøvende, næsten som Faderens, den gamle Professors Forskerblik. Portrætet har uden Tvivl været slaaende ligt.

Friere, livligere og morsommere er Galleriets Barneportræt fra det følgende Aar, det lille Billede af Kunstvennen I. M. Thieles toaarige Datter, til hvem H. C. Andersen et Par Aar senere digtede Eventyret om »Den lille Idas Blomster«. Hun har lagt sin buttede venstre Arm paa det Bord, ved hvilket hun er anbragt; et Bræt med en Tavle eller et Spejl er trukket op fra Pladen for at give hende Underholdning; det Stykke Kridt, hun har faaet at lege med, holder hun fornøjet i Kejten. Sjældent har et Barneportræt saa megen Karakter, der er ikke et Korn tilbage af Sukkeret fra Greuze. Hendes Hoved med den skære Hudfarve, de graa Øjne og de gule Lokker sammen med den magentarøde Kjole og den lyse, violetlige Baggrund, giver Billedet en Farveholdning, der er lige saa ejendommelig og nydelig som dets Komposition og Karaktérskildring.

For Købkes Portrætkunst var 1832 et særlig godt og frugtbart Aar. Fra dette Aar er den Hirschsprungske Samlings vidunderlige straalende livfulde og pragtfuldt farverige Billede af Købkes Ven og elskværdige Husfælle Maleren Sødring, nu mindre skattet som Kunstner end som Stifter af den sødringske Opmuntringspræmie for Landskabsmalere. Det er mere end et almindelig Portræt, næsten et Livsbillede fra Tiden, og hvor nær end Hirschsprungs Samling ligger Galleriet, vil det dog for dets Repræsentation af vor ældre Kunst stedse findes særligt begrædeligt, at det ikke har tilsnappet sig denne farvefunklende Juvél. Fra samme Aar var blandt Købke-Udstillingens Perler Kunstforeningens fortrinlige Studie af Bondekonen, — der jo er et rent Portræt — og det glimrende klare store Brystbillede af Kunstnerens Søster, den 11aarige Adolphine, i den skotsktærnede Kjole. Naar Eckersberg ydede det særlig Ros[1], saa var den vel fortjent. Han kunde endog have haft Gavn af at mærke sig, hvor dejligt Øret var malt, thi lige saa lidt som Juel var Eckersberg en Mester i at male Ører.

Flertallet af de Opgaver, der stilledes Købke som Portrætmaler, gaves ham af hans Familje. Den var stor. Han havde 5 Brødre og

[1] Medaljør Krohns Biografi af Købke, Selmer: Nekrologiske Samlinger I, S. 342.

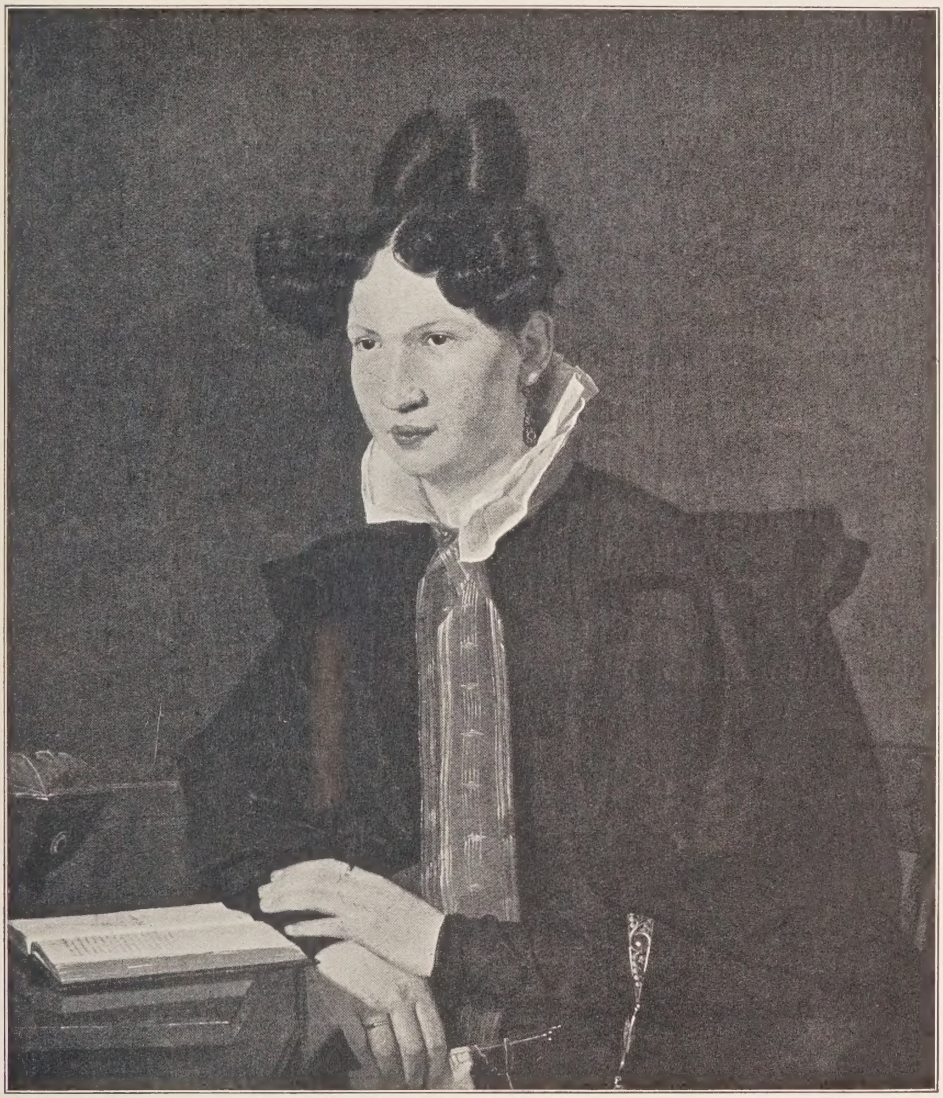
5 Søstre og fik med Tiden adskillige Svogere og Svigerinder. Han havde desuden et Utal af Fættere og Kusiner for ikke at tale om fjærnere Slægt. Galleriets tidligt i 1832 malte karakterfulde Portræt af Henriette Philipsen viser en Fætters jødiske Forlovede siddende i den graaviolette Familjesofa med et stort (nydelig malt) hvidt Tørklæde i venstre Haand og højre hvilende paa en af dens Pøller. Mindre interessant er det senere paa Aaret — efter Bryllupet i Maj — som Modstykke malte Billede af hendes Mand, daværende Toldkasserer Michael Petersen; han sidder i en lidt løjerlig Stilling med sammenlagte Hænder og Benene overkors paa en Stol med zinnoberrødt Betræk. Men det er dog behandlet med en Dygtighed og Fasthed, som selv den mest erfarne Kopist ikke kan efterligne. Langt mere fremragende er Portrætet af Susanne Ryder, forlovet med Malerens Broder Præsten. Hun sidder ved et Bord, hvor en Bog med grønt Snit ligger opslaaet, og lader Strikketøjet hvile, medens hun eftertænker Indholdet af det Kapitel, hvis Læsning hun lige har afsluttet. Udmærket malt er Dragten, den sorte Kjole med Pufærmerne, den opstaaende hvide Krave (i fine graa Toner) og det brede gule Baand, der knyttes under den, gaar saa virkningsfuldt ned over Brystet. Damens Hænder var i sig selv ikke smukke, men Toneskalaen i den nedhængende, halvt skyggede Haand er udmærket gengivet. Dog atter her er Hovedet det bedste ved dets rammende Karakteristik af Kødets lysfangende Stof i fine Farvefortoninger, ved den nydelige Behandling af den kirsebærrøde Mund, ved det spillende Liv i de mørkebrune Øjne.

Allerede før Galleriet erhvervede disse Familjeportræter og Billedet af Ida Thiele, havde det to højst veltalende Vidnesbyrd om, hvor fremragende en Portrætmaler Købke var i 1832. Portrætet af Kunsthistorikeren Høyens Moder er i enhver Henseende et af hans allerypperste. Uforligneligt som Karakterskildring af den brave, dygtige, meget selvfølende Bryggerenke, der satte en Ære og en Stolthed i at bevare sin fattige Kappe og tarvelige Dragt[1]. Glimrende i Farven lige ned til det over den blaagraa Kjole bundne gullige Tørklæde med røde Krydsstreger og lysblaa Striber. Fuldendt mesterligt i Behandlingen. Ses Billedet fra Bagsiden mod Lyset, skinner dette gennem Lærredet, saa let er det malt trods Gennemførelsens Omhu, saa tyndt er det malt trods Farvens Fylde og Kraft.

Sist paa Aaret malte Købke det fra gammel Tid berømte Portræt-

[1] I. L. Ussing: Høyens Levned, S. 2.

studie efter den gamle Sømand[1], der var naaet i Havn som Cigarsælger ved Udgangen af Kastellet. Han har vundet sin Folkeyndest



Susanne Ryder 1832.

paa sit tankefulde Blik, der maaske gør ham lidt mere indsmigrende end det passer sig for en gammel Ulk. Naar Øjnenes Udtryk bliver saa stærkt understreget, »so fühlt man Absicht und man ist verstimmt«. Selv overfor Dürers Portræt af Holzschuher kan

[1] Overalt opføres Billedet som malt 1833, men det er meget tydeligt betegnet: C. Købke $18^{10}/_{11}$ 32.

det ske. Købke har dog utvivlsomt i al Troskyldighed været rørt over Mandens bundløse Skikkelighed og hans Medfølelse har maaske ladet hans Fantasi aflæse disse Øjne, hvor muligvis kun Trækvinden ved Langelinje har optrukket de røde Blodkar, vemodige Tanker tilbage paa et langt Livs Oplevelser med brogede Eventyr og haarde Storme paa Sø og salten Vove. Hvem ved iøvrigt, om den Gamle ikke i Virkeligheden havde mange bitre Minder; han havde oplevet 1807 og vel til Søs været med i Krigen. Købke har i alt Fald agtet ham værdig til et Billede, i hvilket han lagde hele sin Kraft og Flid. Og enten man tiltales eller forstemmes af Øjnenes Vemodsblik, — det afhænger af forskellig Smag, undertiden kun af forskellig Stemning, — lader det sig ikke nægte, at baade Købkes Pensel og Palet i dette Billede har fejret en af deres mest glimrende Triumfer. Som hans rynkede Hud, stubbede Hage, graasprængte Haar og Skæg er malt, kan det slet ikke gøres bedre. Hans graablaa Frakke, graa Vest og blaa Halsklæde med det gule Mønster, danner en forunderlig mild og rig Farveharmoni. Galleriet ejer et lille Studiehoved efter en Hornbækfisker af Krøyer fra hans Ungdomstid, et af hans bedste, hvor han, der var saa smidig og sikker paa Haanden, har efterlignet »Sømandens« nænsomme Behandling og talende Blik. Men for sit Forbillede staar det langt tilbage.

Studietegning til Portrætet af Margrethe Petersen.
Ejes af Mario Krohn.

IV

Den, der i Mismod over vore Dages maaske ikke altid lige opmuntrende Udstillinger gennemgaar Udstillingskatalogerne fra Tiden ved 1830 for i Tanken at sætte sig tilbage i en gylden Periode, vil blive lige saa skuffet som Ynglingen i Oehlenschlägers »Tidens Perspektiv«, da han naaede ned til det formentlige Lyshav fra Lygterne længst borte i Gaden. Mellem mange glemte Billeder af glemte Navne møder han kun enkelte af de unge Kunstnere, der senere vandt kendte Navne; blandt Udstillerne træffer han Kleinsmedemestre, Blikkenslagerlauget, Fabrikken paa Ladegaarden, Folk, der uden Sky selv kalder sig Dilettanter, især »ubenævnte« Damer som den kære Sjæl, der 1831 udstillede »Det døende Barn, efter et Digt af H. C. Andersen«. Der var maaske nok af Snurrigheder, unge Ma-

lere kunde more sig over, men kun yderst faa Billeder, de kunde se og studere med et bedre Udbytte. Naturligvis var der enkelte smukke Malerier af gamle Eckersberg, skønt hans anseligste Bidrag til Udstillingerne var de officielle Bestillingsarbejder. Dygtige Bjerglandskaber udstilledes af den norske Professor I. C. Dahl, men de skildrede en forunderlig Natur, som faa af de yngre Malere med egne Øjne havde set. Hvem var der ellers af de ældre, hvis Arbejder det var Umagen værd at betragte? Kun én, en eneste. Men han sørgede for ikke at blive overset. Det skyldes vel C. A. Jensens Udenlandsrejse 1831 at han i det Aar kun — kun — udstillede 4 Portræter, 2 Skitser og 2 Kopier efter gamle Mestre; — han var en fanatisk Beundrer af Fortidens Kunst. — I Tiaaret fra 1826 til 1835 har han — foruden 9 Kopier, 1 Studie og de 2 Skitser — naaet at udstille ialt 115 Portræter. Et hundrede og femten!

Enhver, som kunde se, maatte se at disse Portræter baade var aandfuldt opfattede og aandfuldt malte. Det var ikke den Art trælsomme Flidsarbejde som Udstillingerne ellers viste i saa rigt et Maal. Arbejdet gik ham let fra Haanden. Han havde saa megen Fornøjelse af at nedskrive Formerne med sin Pensel, at han undertiden kunde synes at brovte med hvor træfsikker denne Mesterpensel var.

Købke havde af Eckersberg lært at søge Sandheden fremfor alt. For en Portrætmaler bør dog en Del af hans Sandhedsstræben være rettet mod at indfange rammende Udtryk for det tindrende Liv. Det er utænkeligt, at Købke skulde have været blind for C. A. Jensens i saa Henseende beundringsværdige Fortrin. Købke var lærenem. Der var i den Sjæl, som lyser ud imod os fra Selvportrætets Øjne, en hed Fremdrift, der ikke vilde slippe nogen god Lære, han mødte paa sin Kunstnervej. Allerede hans gode Portræter fra 1832 røber en Glæde over den letglidende Pensel som Eckersberg aldrig havde følt og næppe forstod. Mange af hans Portræter fra de følgende Aar er meget nærmere i Slægt med C. A. Jensens end med Eckersbergs[1].

Et af dem er det i Begyndelsen af 1833 malte legemsstore Brystbillede af Gemzøe, velvilligt overladt Galleriet efter Kunstforeningens Udstilling. Gemzøe var indført i Kammeraternes Kreds af

[1] Allerede i »Ude og Hjemme«s Anmeldelse af Købke-Udstillingen Marts 1884 er det sagt, at Købke kunde minde om C. A. Jensen. Den Anskuelse, at Købke ikke kan være upaavirket af denne Kunstner, deltes af Jul. Lange. (Se Udvalgte Skrifter. I. S. 198.)

Bendz, der har portræteret ham i en Kobberstiksamlingen tilhørende Tegning. Efter Købkes Billede synes han at have været god

Litograf P. H. Gemzøe 1833.

og skikkelig, men tung, ubehændig og forsagt. Han opgav ogsaa hurtig Malerkunsten for at dyrke Litografien, der trods hans Flid hverken indbragte ham Ære eller Guld; da han blev gammel og nødlidende tog han sig selv af Dage. Maaske viser Portrætets Udtryk allerede nogen Bekymring over Vanskeligheden ved at virke-

liggøre Kunstnerdrømmene. Utvivlsomt har C. A. Jensens Portræter opmuntret Købke til at behandle dette herlige Portræt med en saa overlegen Frejdighed. Ogsaa Dragten, den blaagrønne Frakke, den mørkviolette Vest, det flaskegrønne Halsklæde, bringer C. A. Jensen i Erindring; han havde en særegen Evne til at finde bløde, fine, kølige Harmonier i et ligegyldigt dagligdags Kostyme. Først ud paa Foraaret sneg om Eftermiddagen en Solstraale sig ind i Købkes Atelier. Den var ham kær. Han har ladet den skinne ned paa Gemzøes hvide Flip og ved at lade dens Genskær lyse over hans Hoved forhøjet Virkningens Glans.

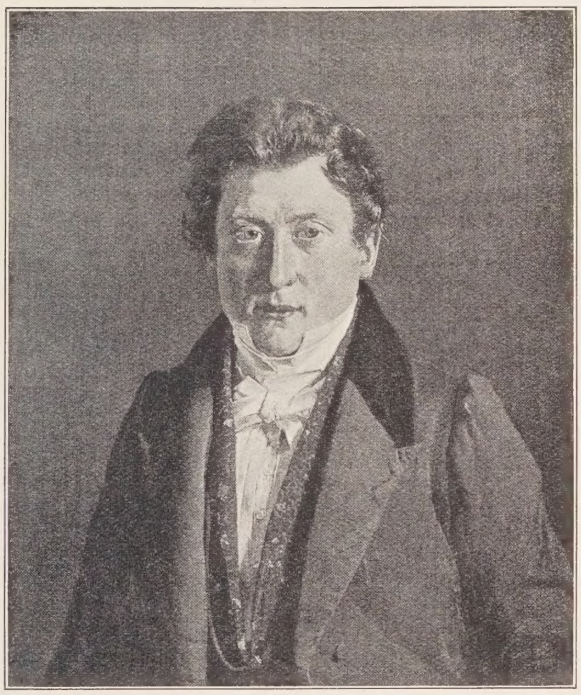
Hvis det Aaret efter malte lille Portræt af Etatsraadinde Pløyen leder Tanken hen paa C. A. Jensens Smaaportræter, er det i hvert Fald som et mærkeligt Eksempel paa en Forfinelse af deres Farveholdning, Behandling og Karakteristik. Nydelige er dets graa og hvide Toner, let og formfuldendt er det malt, men dets dybtgaaende Menneskeskildring giver det dog nok Broderparten af dets Værd. Vi føler straks ved at se det varm Sympati for den elskværdige gamle Dame. Saa højt bedaget som man efter Portrætet vil anslaa hende til at være, var hun ikke; da det blev malt, fyldte hun kun lige de 59, men hun havde alt i mange Aar været syg og skrøbelig; Græmmelsen over den Uret, hendes Mand led, bidrog vel ogsaa til at ælde hende før Tiden[1]. Hendes visne Ansigtstræk opklares af Velvilje mod den hende af Professor Høyen anbefalede Portrætmaler. Pyntet med sin Kniplingskappe og sine forlorne brune Krøller har hun sat sig til Rette i en Stol, aftaget sine Briller og ser nu med et Forsøg paa et Smil mod ham med sine matte, svagt slørede Øjne. Beundringsværdig er Karakteristiken af de stakkels gigtsvage Hænder, der hviler i Skødet.

Det er det eneste Portræt, Købke gennem flere Aar har malt af et Menneske, der stod udenfor hans sædvanlige Kundekreds, hvis der kan tales om Kundekreds. Undertiden arbejdede han jo efter lejede og betalte Modeller; — hans bedste Modelfigur, i sin Art et virkeligt Mesterværk, er malt d. 4. Juli 1833. — Undertiden malte han et Portræt til en Kunststuderende — Høyen, Thiele, — eller til en Maler, — f. Eks. til Eckersberg Portrætet af hans Søn. Ofte bad han en af sine Kunstfæller sidde Model for sig; Listen paa Købkes Kunstnerportræter er anselig. Men oftest var han fremdeles henvist til at portrætere sin Familje. Havde han ikke andet for, kunde

[1] Selmer: Nekrologiske Samlinger I, S. 506—507.

han altid male et Portræt af en af sine mange Søskende eller Fættere.

En lystig Fætter var Urtekræmmer Christian Petersen, en yngre Broder til den 1832 malte Toldkasserer. Georg Brandes, der for sin Karakteristik af Aarestrup har raadet over mere end hundrede Breve fra Digteren til denne hans bedste Ven, kalder ham »en hjertensgod, hjælpsom, rundhaandet, livsglad og vittig Mand, som havde et lykkeligt Hjem og førte et gæstfrit Hus, og som med lige meget Lune drejede sine Kræmmerhuse bag sin Disk og som Capitain i Borgervæbningen førte sine Borgere over Fælledens ujævne Grønsvær«[1]. Købke har malt ham gentagne Gange, bedst 1833 i det lille Portræt, der paa Galleriet har været en passelig Nabo til nogle Portræter af C. A. Jensen. Han ser her maaske en Smule prosaisk, men slet ikke kedelig ud. Udmærket er Gengivelsen af det varme Sollysskær, i hvilket ogsaa han er malt. Endnu nærmere blev denne Fætter knyttet til Købke, da han i Dec. 1834 ægtede en af Købkes Søstre — og bedste Modeller. — Ligesom sin Moder hed hun Cecilie Margrethe og kaldtes Grethe; det er hende, der gaar strikkende over Broen til Kornloftet. Hun synes i ualmindelig Grad at have været elsket af alle, der har kendt hende. Hils, skriver Aarestrup 1837 i et Rimbrev til hendes Mand, »din søde, — bløde, — kjærlige, — herlige — Ægtehustru og Frue, — der smykker din Sal og din Stue — bedre end Rafaels ypperste Billede, —



Urtekræmmer Christian Petersen 1833.

[1] Emil Aarestrups Samlede Digte udgivne af Liebenberg. Med en Charakteristik af Digteren ved Georg Brandes. S. XIII.

om du det stillede — hen, — min Ven! — farveblændende, — hjertetændende«[1].

Det var Købkes Agt at forevige sin kære Søster Grethe i et Portræt, der, om det end naturligvis ikke kunde naa Rafaels Værker, dog skulde blive virkeligt »farveblændende«, i hvert Fald baade anseligere og bedre end noget af de Portræter, han tidligere havde malt. Flertallet af dem var jo kun smaa. Det største, et (nu meget medtaget) Portræt af hans Søster Conradine Feilberg i hel Figur, var ikke lykkedes; Anordningen, der var bleven valgt og skitseret med en anden Søster til Model, havde ikke været heldig, han havde ikke faaet noget ud af Omgivelserne, Møblerne var jammerligt malte, Farven var mat, Hovedet ringe; kun med Armene havde han haft Grund til at føle sig tilfreds. Men der var dog noget i selve Motivet for Stillingen med den over de sammenlagte Arme frembøjede Overkrop, som maaske med Held lod sig overføre til Portrætet af Grethe. En god Tegning til det viser den Stilling, der for Billedet blev valgt. Da han begyndte at male det, var det med en næsten trykkende højtidelig Følelse af det alvorlige Arbejde, med hvilket han nu gik i Gang. I et — formentligt 1832 skrevet — Brev til Conradine fortæller han, at han lige har fuldført et (senere brændt) Portræt af Marie Feilberg; »det er ikke blevet som jeg ønskede, men Villien har jeg havt, og jeg føler ogsaa at jeg har lært noget derved«. Paa Torsdag skal han begynde at male Grethe. »Det vil blive en haard Nød at knække, naar jeg har jo beslut ikke at vilde lade mig gaae paa, Resultatet maa blive til hvad det vil, men færdigt færdig skal det være, naar hun nu blodt vil have Taaldmodighed«[2].

Det er aldrig værd at opholde sig ved Malerens rædsomme Retskrivning, han havde aldrig gaaet ordentligt i Skole, havde ikke synderlig Interesse for Læsning og var afgjort ingen Pennens Mand. Men det er værd at bemærke, at han ved sin Gerning som Kunstner var besjælet af en Ildhu som om det gjaldt at indtage Troja. Han havde den maaske noget gammeldags Anskuelse, at ethvert Arbejde, der i det hele taget var værd at gøre, burde gøres saa godt som den yderste Anspændelse af alle Ævner tillod. Han havde den — sikkert

[1] Samme Bog, S. 357. Rimbrevet fortsætter med Spøg over hendes trivelige Tilstand. Af de 8 Børn, hun skænkede sin Mand, blev Nr. 3, Datteren Emilie, gift med en Søn af Digteren Aarestrup.

[2] De dette Portræt vedrørende Uddrag af Breve fra Købke, er gengivne efter Emil Hannovers Afskrifter, der var overladte Mario Krohn til Afbenyttelse ved Ordningen af Købke-Udstillingen. Forfatteren til denne Afhandling har Mario Krohn at takke for adskillige Oplysninger og Henvisninger.

gammeldags — Mening, at der var mest at lære ved at stræbe efter at gøre Billedet »færdigt«, hvad saa end Resultatet af Kampen for

Margrethe Petersen, f. Købke, 1835.

at naa dette Maal maatte blive. Den gode Grethe synes ogsaa at have haft god Brug for den paaberaabte Taalmodighed. Der gik over et Aar før Billedet betegnedes med hans Navn og Datoen 15. April 1835.

Han skriver da til Conradine: »Jeg har nu fuldført Grethe, det er saa underligt naar man har noget færdigt, saa veed jeg aldrig rigtigt om jeg skal lee eller græde. — Naar jeg tænker paa de bedske Timer jeg har havt med Arbeidet, og den møie og besvær det har kostedt, og saa dog alle de Syndernes Mangfoldighed der er i det og det imod min bedste Villie og Overbevisning saa kommer det bedrøvede Gesicht, og saa naar jeg tænker, at det har jeg dog alt overvunden, saa føler jeg mig deels saa let og ogsaa nye Krefter i mig til at tage fat for fra, det er jo det gamle omkvæd paa Visen som Göthe i et Billede saa treffende udtrykker, hvori han lingner Menneskets Virken og Væsen ved Græshopperne, som piber derres Sang i Græsset, som de afbryder ved et vældigt Hop, hvorfra de falder ned paa Hovedet i Græsset igjen og saa begynder de at pibe og springe paa nye, men deri strækker dog Lignelsen ikke til, da Græshopperne idelig giør de samme afmaalte Spring, Mennesket derimod dog altid større og større«[1]. Købke mente at et Middel til at vinde frem var Valget af stedse vanskeligere Opgaver.

Portrætet fandtes ikke paa Købke-Udstillingen 1884, det havde Ry for at være ringe. Det var derfor Venner af Købkes Kunst en Overraskelse at se det dukke frem en Dag paa den siste Udstilling af hans Værker. Det bar ydre Tegn paa en Ringeagt, der næppe skyldes de Mangler, paa hvilke Maleren vel selv har været opmærksom, f. Eks. den noget svagt formede Skulder med den for haarde Kontur. Grunden til Misfornøjelsen var snarere den, at dets Lighed med den af alle højt skattede Dame (der først døde 1887), paa ingen Maade var smigrende. Hun synes efter dette Billede — og Købkes andre Portræter af hende, selv Barneportrætet fra 1827 med det voksgule Hoved og den mørkblaa Kjole — at have haft Polyper i Næsen. Hjertensbrav ser hun alligevel ud. Og hvor er dette virkeligt »færdige« Billede nydeligt malt! Se blot Skildpaddekammen i det askeblonde Haar! Og pragtfuldt i Farven! Kjolen, — maaske den samme hun bar, da hun gik over Broen, — har en mild og fyldig Rød, der ikke er Rosa; indtil den i Manufakturhandelen faar et Navn, bør den kaldes Købke-Rødt. Hvilken straalende Farvebuket danner den ikke sammen med det græsgrønne Forklæde og det

[1] Er scheint mir, mit Verlaub von Ew. Gnaden,
Wie eine der langbeinigen Cicaden,
Die immer fliegt und fliegend springt
Und gleich im Gras ihr altes Liedchen singt.
Mephistopheles i Forspillet til »Faust«.

over en Empire-Stol henlagte olivengrønne Sjal med dets rigtmønstrede og rigtfarvede Bræmme! Kunstelskere, der er komne langvejs fra og hvis andetsteds uddannede Øjne ofte har vanskeligt ved at vurdere Størsteparten af vor Malerkunst, er med Interesse stansede foran dette Portræt. En af dem sagde: Det er jo i Virkeligheden lige saa godt, lige saa raffineret Malerkunst som verdensberømte Værker af Johannes Vermeer fra Delft. Maaske endog bedre. Thi mere end disse viser det os et Menneske. Endda et, der baade har Karakter af sin Tid, sin Race og sin egen Person.

Muligvis var Familjen bedre fornøjet med det kort efter malte lille Brystbillede af samme Dame, hvor hun har faaet en brun Kjole, Hovedet paa skraa og et Baand med røde Koraller om Halsen. Det minder en Smule om de gamle Flamlændere; Købke har dog ved hin Tid malt endnu smukkere Portræter af sin Slægt. Galleriets af Carl Ad. Feilberg er godt, men dog meget mindre mærkeligt end det anselige Knæbillede af Købkes Fader. Smukke er de milde, lyse, kølige Toner i det noget senere malte lille Portræt af den gamle Bagermester; dog kan det ikke maale sig med sit Modstykke, det lige saa aandfulde som kærligt opfattede Billede af Moderen; mellem alle den danske Malerkunsts mange gode Fremstillinger af Kunstnermødre det uomtvistelige Nr. 1. Af sin Broder Peter, Teologen, malte Købke 1836 et stort en face Portræt, mærkeligt afskaaret som halv Figur tværs gennem de sammenlagte Arme og ligesaa strængt symmetrisk som efter Jul. Langes Lov Kunsten paa dens første Udviklingstrin. Allerede dengang havde Købke faaet Tanker paa at søge »Stil«.

Et af hans tapre Forsøg paa som Portrætmaler at vinde Herredømme over det store Format er det legemsstore Knæbillede af hans Ven Constantin Hansen; det er det bedst lykkede af dem alle. I sin Tid forgæves tilbudt Galleriet og Frederiksborg, gik det til Ribe, hvorfra det atter burde gaa til København, hvor dog det mest alsidige Kendskab til Købkes mærkeligste Gerninger skulde kunne vindes. Naar det nær vor egen Tid for Hovedstadens største Kunsthandler gennem mange Aar ikke har været muligt at afhænde dette anselige og betydelige Kunstværk for 700 Kr. — eller var det kun 600 — tør vi ikke gaa i Rette med Samtidens Uskønsomhed for Købkes Værd som Portrætmaler.

Af Købkes Kunstnerportræter fra Aarene 1834-36 ejer Galleriet to smaa, men sande Perler. Det ene er Portrætet af Dyrmaler Chri-

stian Holm[1]. Han havde opholdt sig i Dresden og München og giftet sig efter sin Hjemkomst, men fandt Forholdene hjemme trykkende smaa og længtes atter ud. Han hørte i det hele taget ikke til de Glade. Købke har fremstillet ham siddende i hans hvide Arbejdsbluse — hvorover han dog har en Krave og et sort Halsbind, — overskrævs paa en Stol med Armene sammenlagte over dens Ryg. Maaske er det Hvide vel hvidt, Købke synes fra Jensens Portræter at have optaget en Tilbøjelighed til at gøre det altfor blændende, hvad det f. Eks. er blevet i Skjorteærmerne paa det gode Portræt af Medaljør Krohn og i Flipperne paa det lille Portræt af Købkes Fader. Skjortebrystet er ogsaa overdrevent skinnende paa Galleriets Portræt af Marstrand fra 1836. Dette røber vel desuden, at Købke — ligesom C. A. Jensen — var paa Vej til at miste de tidligere Portræters Klarhed og Friskhed i Hudfarven, selv det lille Portræt af Moderen har ikke sin Styrke paa dette Punkt. Men det har lidet eller intet at sige. Marstrands Portræt er alligevel en ubetalelig Skat. Vi ser ham lyslevende for os, som han dengang var, i hans straalende Ungdomsfriskhed, med hele hans ubændige Livsmod, Fyrighed og viltre Kaadhed. Han vilde netop nu — endeligt — rigtigt ud i Verden, men hans Moder skulde mindes ham ved dette

Dyrmaler Chr. Holm. 1833.

[1] Dette af E. Hannover fremdragne Portræt har han omtalt i Kunstbladet 1898, S. 212.

Billede, naar han selv var over alle Bjærge. Han var ikke til at styre, han gik Besærkergang, som Kammeraterne sagde; han kunde ikke engang mere snakke fornuftigt, han talte i Vers. Paa Blindrammen af Købkes Portræt skrev han den kendte muntre Tilegnelse til Moderen, hvis Afsky for Tobak han havde imødekommet ved at erstatte den vante Pibe med en Rose i Munden. En samtidig Tegning, der viser ham ridende i Sadlen paa en galoppende Hest, gav han denne ogsaa for Købkes Portræt passende Tekst: »Der er en Mand, han reiser til et Land vi kalde Italien. Om 2 Aar vi sees igjen! Musse Vilhelm er hans Navn, det er en Skjelm der ei gjør Gavn. Han Maler er og mere til. Vi see ham her, han reise vil!«

Marstrand drog bort. Aaret forud var Constantin Hansen og Krohn rejste. Alle Købkes bedste Kammerater forlod ham. 1836 rejste Sødring til Tyskland. Roed, der dengang stod Købke nær, og Just Jerndorff, der synes at have lignet ham i Væsen og Karakter, drog begge 1834 til Italien. Købke hastede ikke med at følge deres Eksempel. 1836 blev han forlovet, Aaret efter lykkeligt gift med en Slægtning, et udmærket Menneske. Men Tanker paa det Udbytte, Rejsen muligt kunde bringe hans Kammerater, har han ikke kunnet undgaa. Ogsaa han vilde jo fremad. Han begyndte alvorligt at spekulere over Maal, Midler og Veje. Han havde under Læsningen af »Faust« mærket sig nogle af Mephistofeles kloge Ord. Dog næppe det noksom bekendte: »Grau, theurer Freund, ist alle Theorie«.

Frederiksborg Slot. Parti ved Møntbroen. 1836.

V

Allerede medens Købkes Forældre endnu boede i Kastellet, havde han faaet Øje paa et andet godt Sted, som det for en Maler nok kunde være værd at erobre.

Han havde i Sommeren 1831 besøgt en Svoger i Frederiksborg. Han havde her truffet Høyen, som smittede ham med sin Begejstring for Slottets Skønhed[1]. Især som Landskabsdekoration var det vidunderligt. Og er det endnu, selv om det gamle Slot, der stod paa Købkes Tid, vel var endnu mere malerisk.

I Kobberstiksamlingens d. 4. Juni 1832 daterede Tegning har Købke mærket sig Motivet for Galleriets 1836 fuldførte Billede: Frederiksborg Slot; Parti ved Møntbroen. Med den kærligste Omhu har han i dette Billede fremstillet Nordfløjen af det røde Slot,

[1] E. Hannover: Christen Købke, S. 33.

som det med sit grønne Kobbertag og sine solblegede Smaaspir forskyder sig bag Portbygningens graa Mure i Lyset fra den dalende Sol; Skyerne er drevne bort og Byens Borgere spaserede ud paa Broen for at nyde en herlig Sommeraften. Paa flere Punkter afviger Fremstillingen fra hvad vi ser i Studietegningerne til Billedet og i den — efter en Tegning opkvadrerede — Farveskitse, som Købke gav Roed og som efter Fru Roeds Død blev Galleriets Ejendom. Den statelige Trægruppe foran Broen synes i Virkeligheden ikke at have været saa rigtløvet som allerede Skitsen angiver; maaske er det derfor, at Købke ikke har været rigtig heldig med Billedets Gengivelse af Trægruppens »Baumschlag«. Efter Skitsen stod den yderst paa en Tange, som Købke i Billedet har gennemskaaret for at give os Udsigt til to af Broens Buer; til Glæde for nogle Smaadrenge sejler en sort og en hvid Svane gennem den ene. Paa et Sted viser Billedet os ikke engang selve Arkitekturen som den var, men som den havde været og burde være. Foran Portbygningen, »Audienshuset«, har Købke i Billedet ikke alene fjærnet et Træ, men ogsaa den da eksisterende og paa Skitsen angivne Tilbygning, der indeholdt en Trappe. Høyen havde uden Tvivl sagt ham, at det var en Forbrydelse fra Christian V's Tid; Købke havde jo iøvrigt allerede i Interiøret fra Aarhus Domkirke vist, at han ligesom flere af hans nærmeste Kunstnervenner, havde en fin Forstaaelse af Arkitektur[1].

Landskabsstemningen spiller vel for stor en Rolle til at Billedet kan betragtes som et rent Arkitekturmaleri. Endnu større Magt har Stemningen i den Hirschsprungske Samlings Prospekt af Frederiksborg, hvor den paa Galleriets Billede kasserede lille Bygning er taget til Naade som koket Afslutning paa Bygningens Silhouet. I Sommeraftenens begyndende Skumring spejler de røde Mures mørke Masser sig i den blikstille Sø; menneskefyldte Baade glider frem over Spejlbilledet af den indslumrende Kæmpe. Fraset de senere

[1] Just Jerndorff havde paa samme Tid som Købke malte Partiet fra Møntbroen i et net lille Billede, der længe var antaget for et Værk af Købke. Det bortloddedes 30. Dec. 1835 i Kunstforeningen sammen med Købkes Billede af Slottet, set fra Jægerbakken, og Roeds nu Frederiksborg-Museet tilhørende Billede af Karusselgaarden. Det siste vandt den af Kunstforeningen udsatte Præmie paa 200 Rdl. for et Arkitekturmaleri af en offentlig Plads eller Bygning. Næste Aar vandt Roed atter denne Præmie for det den Hirschsprungske Samling tilhørende store Interiørbillede af Domkirken i Ribe. Lige saa lidt, rettere endnu mindre end Købkes Maleri fra Møntbroen gengiver det Tingene som de var. I et i første Aargang af »Dansk Kunstblad« Nr. 15 (30. Septbr. 1836) meddelt Brev oplyser Roed bl. a.: »Orglet og Pulpiturerne har jeg taget bort, som og Kalken af Søilerne og Granitbaandene for at faae Graniten frem, og i det Hele søgt at give Alt et Udseende, som det efter min Formening med ringe Hjælp endnu kunde og burde have«.

Billeder fra Italien er det Købkes pragtfuldeste Motiv. Det var to yderst beskedne Motiver fra Frederiksborg, han efter de fleste og omhyggeligste Forarbejder, der kendes fra hans Haand, uden at afvige fra de mod Sædvane meget gennemførte malede Studier, fremstillede i Kunstindustrimuseets to højst ejendommelige og højst fortrinlige Billeder. Det ene viser kun et graat Spir og to røde Skorstene, det andet Udsigten over Slottets Tagryg til Hillerød By. Et Toppunkt af Nøjsomhed. Endnu den Dag idag har vel ingen anden Maler vovet at byde saa fattige Motiver i saa kæmpestore Lærreder.

De var malte til Udsmykningen af Spisesalen i det Landsted paa Blegdammen, Købkes Fader købte 1834, da han afgav Bageriet i Kastellet. Her fik ogsaa Malerens Hustru efter hans Bryllup sit gode Hjem. Helst gik Købke gennem den vidtstrakte Have ud til Stien ved Sortedamssøen, en fredelig Sti, spærret for alle Uvedkommende, naar de da ikke havde spenderet to Rigsdaler paa at skaffe sig Adgang dertil ved hos Vandvæsenet at laane en kvartérlang Nøgle. Over Søen saa man Kærlighedsstien, et enkelt rødt Tag i Glaciet, Volden med dens mange Møller og fjærnt Byens Spir og Taarne. Nørrebro dukkede frem bag en Pynt. Vendte man sig mod Østerbro, saa man den eneste Bygning, der laa ved Stien, men hvor denne halvt skjultes bag en stor Busk, syntes Østerbros Huse fra deres store Haver at smile dobbelt venligt i Eftermiddagens Sol. Gik man et Stykke længere tilbage, dannede Udsigten et endnu rigere og mangfoldigere Billede, i hvilket ogsaa Søens anden Bred krævede Plads.

Af alle de mange Smaastudier, i hvilke Købke ved Midten af 30erne har skildret os denne Herlighed, ejer Galleriet kun et af de mest beskedne. Let og tyndt er det malt, graa er dets Tone. Men derfor skal det ikke agtes ringe; det Sted, hvorfra han malte det, var Maleren kært. Det er vel fra den lille Bro mellem Sivene, han roede ud for at fremstille Aftenrøden over Dosseringen og Søen, der laa blank »med Himlen i sin Favn«. Ja, var der noget Steds i Verden, hvor Ingemanns fromme »Fred hviler over Land og By« maatte mindes, saa var det nok i og ved Bager Købkes mellem By og Land beliggende Hus ude paa Blegdammen. Her var endnu mindre af Verdens Larm end der havde været i Kastellet. Den dybeste Stilhed. Kun ud paa Natten brudt af sære Toner. Det var Vægteren, som blæste i sit Horn for at skræmme Tyve bort fra det

gode Tøj, der var lagt paa Bleg[1]. Han synes ihukommet i Aftensangens Strofer: »Paa Dammen fjerne Vogter gaar og lover Herrens Navn«.—

»Du veed nok«, skriver Købke i et Brev, »at jeg ikke godt kan fordøje Kjøbenhavnsluften . . . jeg bliver altid som forstyrret i Hovedet derinde«[2]. Hellere end til Byen gik Købke lange Ture udefter med sin Fader. Engang er han med sin Malerkasse naaet til Emilies Kilde og malte da den endnu ikke ødelagte Udsigt mod Bellevue og Dyrehaven. Han brød sig dog ikke om at søge Billedmotiver saa fjærnt at han derfor maatte forsømme Maaltiderne i sit Hjem. Ovre paa Kærlighedsstien stod ved Peblingesøen en prægtig gammel Lind, der viste de nydeligste Forgreninger naar den mistede sine Blade; han har i en Tegning studeret disse Grene med en Grundighed, der bringer de bedste franske Landskabsmaleres Træstudier i Erindring. Linden er sat i Forgrunden paa et lille Billede, der viser os en klam Efteraarsdags første Gry over Søen; hyllet i sin Kavaj gaar Billedhuggeren H. E. Freund sin Morgentur paa Stien. Men ude ved Kalkbrænderiet var der endnu bedre Motiver. Foran det skinnende Sund laa midt paa den grønne Mark, hvor Køerne gik eller tog sig Middagshvile i Græsset, nogle enlige Huse ved et Par kønne Træer, et rent hollandsk Motiv med en herlig Silhouet. Købke har malt det i Nivaagaardsamlingens henrivende Billede. Ved Strandpromenadens Begyndelse stod to høje Pyramidepopler som Vogtere ved et Led. Svajende for Blæsten ses de paa Kobberstiksamlingens Tegning af et aandfuldt opfattet Billedmotiv. Er det de samme Popler, der staar saa stille og stolte paa Galleriets Billede »Parti af Bugten ved Kalkbrænderiet, set fra Strandpromenaden mod Nord«? De fjærne Bygninger paa den lange Tange ses tydeligt i Septemberaftenens klare Luft; nydeligt virker Fiskerbaaden og de hvide Sejl paa et Fartøj ude i Sundet. Men Poplerne, der minder en Smule om Petzholdts og andre Italiefareres elskede Cypresser, giver Billedet en sær, næsten majestætisk Højtidelighed.

Paa alle de nævnte Steder var der næsten lige saa fredeligt som paa Blegdammen. Købke var dog ikke menneskesky; han hørte ikke til de Malere, der — som f. Eks. la Cour — aldrig har indført nogen levende Sjæl i deres Billeder; baade ofte og godt har Købke vist os, hvor fornøjeligt den mørke Silhouet af en Mand eller de lyse Farver

[1] Det omtales i Villads Christensens Bog om Datidens København o. fl. Steder, saaledes i en kun i faa Eksemplarer som Særtryk af Dagbladet »Samfundet« 1901 udgivne Pjece: »Østerbro i gamle og nye Tider«, hvis Oplysninger her er benyttede.

[2] Hannover, S. 46.

i en Dames Sommerkjole kan virke ude i den fri Natur. Da han bestemte sig til at fremstille det da idylliske Østerbro[1] i et stort Billede, der skulde blive — og virkeligt blev — et af hans Hovedværker — var det ham netop magtpaaliggende at skaffe det en rig Staffage. Han valgte sit Standpunkt saaledes, at han saa Vejen gaa skraat indefter fra de graa Popler ved Etatsraad Tuteins Ejendom, det statelige, bleggule og rosaviolette »Rosendal«, forbi Træerne ved Kanten af »Dalen« mod det gule »Hjørnelund« og et lille Hus, der kaldtes »Petersborg«, efter Traditionen fordi den russiske Czar

Studietegning til Østerbrobilledet. Ejes af Vilh. Hammershøi.

i 1716 her haft sit Hovedkvarter[2]. Men her havde ogsaa Købkes Fader og før ham hans Bedstefader haft det under Bombardementet 1807 brændte Bageri[3]. Til venstre saas bag Dæmningen ved Søen den lave gule Længe, som kaldtes »Pæretræet«, og bag den Gartner Dankerts Ejendom, hvis Have strakte sig helt ud til Grønningen ved Blegdamsvejen med dens til Fællederne lukkede Led.

I Sommeren 1836 gik Købke hver Morgen ud til denne Plet for at se hvilke Væsner, der færdedes her paa den Tid af Dagen, da der var livligst. Skovhovedkonerne kom med deres Kurve og fik sig ved Dæmningen en Passiar om deres Varer. Køerne slentrede ud mod Fælleden uden at nogen behøvede at vise dem Vej. Land-

[1] Jfr. Beskrivelsen i Fru Sødrings Erindringer.

[2] Navnets formentlige Oprindelse meddeles i den nævnte Pjece om Østerbro.

[3] At Bagergaarden, som havde tilhørt Slægten, er fremstillet i Baggrunden af Østerbrobilledet, nævnes i Auktionskataloget over C. J. Thomsens Kunstsamlinger Marts 1866. Billedet, der var ham foræret af Baron Bille Brahe, købtes da til Galleriet.

liggere agedes af en Bonde til Byen i en med to hvide Heste forspændt Fjælevogn; en Dame medførte i en stor Buket en Erindring om Landet, en mager Kopist sad i dødelig Angst for at skumples ned i Halmen. Madammen i en Kærre med en enkelt Hest skulde aabenbart paa Torvet med sin Kurv. Fine Folk var der ogsaa: Officerer til Hest, en elegant Landauer med dens elegante Tilbehør. I en Holstenskvogn kørte Damer med lyse Parasoller til Skovs. Paa Fortouget ledsagede et Par Forældre Børn i Skole, den lille Pige gik artigt ved deres Side, store Broder foran; to sommerklædte Damer fulgte efter. Betænksom og med bøjet Hoved gik Embedsmanden, forsynet med Mappe under Armen, Stok og høj graa Hat, ind mod sit Kontor forbi det gule Hus, hvor Tjenestepigen gjorde rent og havde lukket et Par Vinduer op, men ladet en Urtepotte staa i Karmen. Hvad der var uforsigtigt. Thi hvor velsignet end Morgensolen skinnede, drev dog Vinden store graa og røde Skyer over den mælkede blaa Himmel med de hvide Blæststriber, og ruskede i Poplernes Grene, saa de raslende vendte deres Blade.

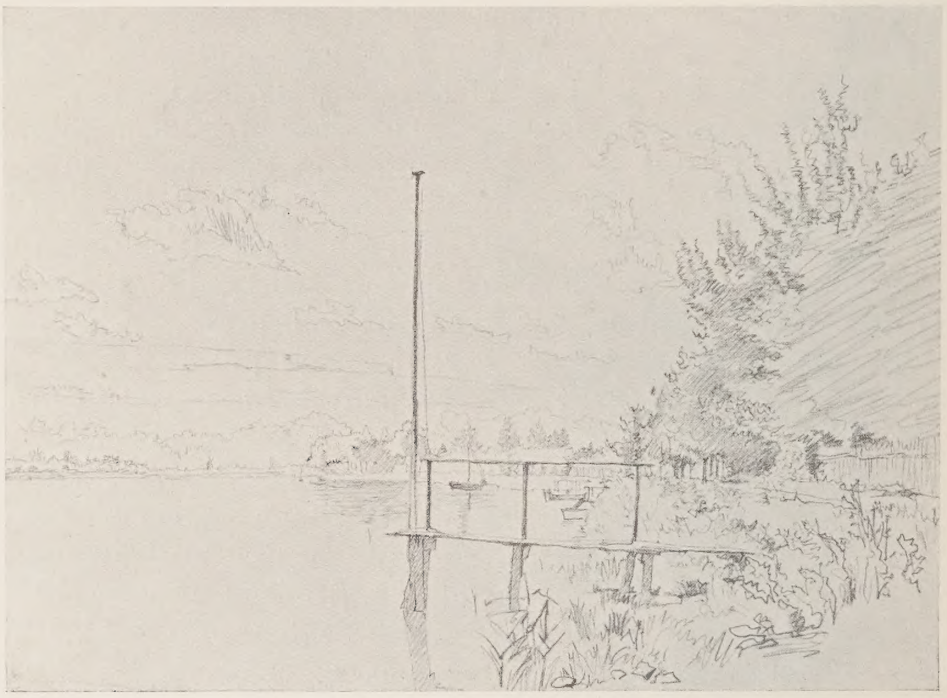
Det var ingen let Sag at faa alt dette med i Billedet. Det er der Alt og Alt paa rette Plads. Østerbrobilledet er komponeret med større Kunst og Flid end adskillige Historiebilleder, uagtet det giver Indtrykket af den rene Natur og et lykkeligt Øjebliks mange smaa Tilfældigheder[1]. Da der ikke kendes malede Forarbejder til dette Billede, synes det udelukkende med Bistand af Tegninger at være malt hjemme efter Erindringen. Har Købke end for de andre af sine anseligste Udebilleder haft smaa Farveskitser, saa er de dog alle, med Undtagelse af Kunstindustrimuseets store Billeder, i det væsentlige Erindringskunst. Med Urette er denne senere bleven forsømt. Købke var nok Naturalist, i disse Billeder ren og skær Naturalist, men han var ikke Fotograf.

Mere end Billedet af Frederiksborg fra Møntbroen er utvivlsomt Billedet af Østerbro et portrættro Prospekt. Historiens strenge Muse — ikke Kunstens — kan kun bebrejde ham at han ved Fjernelsen af en Billedet misklædende Lygtepæl har givet for ringe Forestillinger om Gadebelysningen i Forstæderne til Datidens København. Galleriets 1838 malte »Udsigt fra Dosseringen mod Nørre-

[1] Da det blev udstillet i Kunstforeningen 19. Januar 1837, Ugen efter, at denne Forening havde haft sin første store Udstilling af Købkes Malerier og Skitser, skrev Anmelderen i »Dansk Kunstblad« med Rette: »Man seer ret af dette Stykke, hvorledes en mesterlig Opfatning og udmærket Udførelse kan skabe et skiønt og interessant Kunstværk af den almindeligste Gienstand«.

bro« gør Indtryk af den mest fuldkomne Paalidelighed. Dets Billedvirkning synes at have givet sig ganske af sig selv.

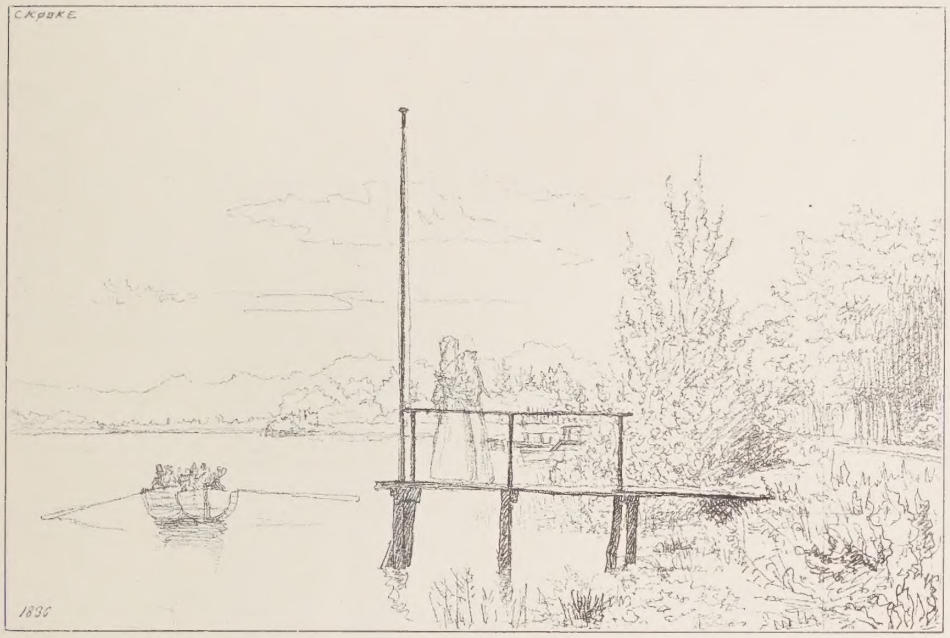
Alligevel var den Kunstner, der malte det, stærkt optaget af hvad Nutidens tyske Æstetikere kalder »Problemer« og ofte om-



Studietegning til »Udsigt fra Dosseringen mod Nørrebro«.
Kobberstiksamlingen.

taler som dunkle Mysterier, skøndt enhver sand Kunstners Fordeling af Linjer, Former og Farver paa Billedfladen viser Vilje mod at naa en bestemt og ejendommelig Virkning. Billedets Holdning skyldes, som Hannover rigtigt har paavist, Flagstangen, Figurerne paa Broen »og selve dennes Linjer i Forening med Horizontens og Næssets i Mellemgrunden — lutter Brydninger mellem lodrette og vandrette Linjer«. Værdien for Billedvirkningen af fremherskende vandrette Linjer, der i Landskaber i Reglen selv melder sig, var gammel Erfaring. Købke havde erkendt Fordelene ved fremtrædende lodrette Linjer — som i Poplerne paa Kalkbrænderibilledet, — og opdaget, at en stram lodret Linje i Billedets Midte gjorde god Effekt, hvad enten denne Linje dannedes af en Brøndvippe, et Postetræ, — som det, der er nøjagtigt midt i Østerbrobilledet, —

Masten af en Sejlbaad, — som paa »Udsigt fra Dosseringen mod Østerbro«, — eller en Flagstang, — som paa Galleriets »Udsigt mod Nørrebro«. — Hannover har Ret; de to sidstnævnte Billeders Kompositioner »er for beslægtede til, at Ligheden mellem dem kan være tilfældig«. Købke har set Flagstangens herlige Virkning lige



Kompositionstegning til »Udsigt fra Dosseringen mod Nørrebro«.
Ejes af Vilh. Hammershøi.

saa klart som han har indset Nødvendigheden af at bryde Søens tomme Flade ved den indsejlende Baad.

Men i det yderst enkle Landskab, der her forelaa fra Naturens Haand, har han dog vel ikke fundet Aarsag til at foretage nogen Ændring? Mange kunde fristes til at sværge paa, at han ikke har gjort det. Godt, at ingen har aflagt en saadan Ed. En Farveskitse og en Studietegning godtgør, at den store, paa Billedet stærkt fremtrædende Pilebusk i Virkeligheden ikke voksede paa dette Sted. Den er flyttet ind i Billedet for at gøre dets Virkning rigere; den deler det — ligesom Trægruppen i Maleriet fra Møntbroen — i en stor, interessant Udsigt til den ene Side og et hyggeligt lille Udkig til den anden. Hvad der har mange anselige Forbilleder i ældre Kunst, f. Eks. Jan Boths store Landskab paa Galleriet og nogle af Rembrandts Landskabsraderinger.

End ikke Billedets Farvegivning er ganske slavisk Naturefterligning. Saa lidt som selve Motiverne hører Farverne i Købkes Landskaber fra denne Tid til de pralende. De har en egen Samklang af mildt rosa og graagrønne Toner; Landskaber af Paulus Potter har undertiden lignende, næppe mere fintstemte Toner. For ret at faa dem til at klinge i Dosseringsbilledet, har Købke forstærket Søens rødligt Violette, saa den slet ikke passer til Luftens grønlige Blaa. Det Grønne har han mildnet til Fordel for Farverne i Flaget og i Damerne paa Broen. Kærligt holder den forreste med det gule Hovedklæde og den graa Kjole den anden om Livet. Under det gule Klæde skinner en mesterlig anvendt Plet af det skrappeste Grønne.

Dette Billede var det første, Købke solgte til Galleriet. Udskudt fra Samlingen blev det 1841 anvendt til Dekoration i de kongelige Gemakker paa Kristiansborg, hvor det fandtes efter Frederik VII's Død og som Nr. 168 indførtes i det trykte Katalog over de af hans Billeder, der bortsolgtes ved Auktion 1. Okt. 1864. I rette Tid tilbagekrævet som Statsejendom blev det da fremhængt i Galleriet, hvor det efterhaanden er blevet et af de populæreste Malerier. Gengivelser efter det er spredte til de tusind Hjem og erkendes maaske i mange af dem som et Bidrag til deres Hygge.

Mærkeligt maa slige Billeder af Købke have set ud paa Datidens Charlottenborg-Udstillinger. Landskabsmalerne plejede dengang mest at glæde Publikum med store Kompositioner og store Stemninger, Bjerge, Dale, rivende Strømme fra Norge eller Svejts, Pragtstykker fra Italien, eller dog, om de ikke havde været udenlands, Grupper af statelige Bøge eller Ege i et smukt grupperet Terræn. Købkes Motiver var fattige. Han gav kun en Skildring af Halvnaturen i Byens Udkanter, præget af Menneskenes ordnende Haand, led ikke det Barske, fristedes ikke ind i de lukkede Skove eller ud paa de aabne Marker og har aldrig malt vor lange Vinter. Alligevel er han for dansk Landskabskunst en af de vigtigste Banebrydere. Der var jo endda andre til at male gode Portræter, men paa hans Omraade som Landskabsmaler ingen, som fjærnt kom ham nær. De Unge — derimellem Lundbye — elskede og beundrede ham; alle de bedste Egenskaber havde han efter deres Skøn i Eje.

Fristes vi til at overvurdere hans blide Sommeridyller fra det gamle, nu forsvundne København? Helt uhildet kan vi ikke bedømme Billeder, der fører os tilbage til et skønt Vidunderland, hvis

Rester mange af os med Rørelse dunkelt mindes fra vor Barndoms glade Tid. Det forøger disse Billeders Værd, men betinger den ikke. Som de lyser frem i vort Galleri vilde de gøre det i en hvilkensomhelst Samling overalt i Verden. Er der blot Gnist af Sandhed i Jul. Langes Teori om Kunstværdien som den Værdi, Emnet har haft for Kunstneren, maa de regnes for ubetalelige. Kræsne Udlændinge har de bragt til at stanse og studse. En Russer sagde: »Købke er et vanskeligt Navn at huske, men det, jeg herfra helst vil erindre«. En Hollænder sagde: »Ja, der ser man, hvad Kærlighed formaar!«

Kunstnerens Fader, Bager Peter Berendt Købke. Skitsebogsblad i Kobberstiksamlingen.

VI

Under Købkes Higen mod »det Gode« var hans Religiøsitet vokset i Styrke og Varme. Da han i en Altertavle til Ramløse Kirke i legemsstore Figurer fremstillede Tvivleren Nikodemus' Aftenbesøg hos Kristus, var det dog ogsaa med Haabet om ved Behandlingen af den store Opgave at fremme sin Udvikling som Kunstner.

»Det Sande« og »det Skønne« var efter Eckersbergs Lære ét. Men Skønhedens Rige er stort og Eckersberg var maaske bleven staaende ved dets Port. Dets inderste Helligdom havde han i hvert Fald næppe betraadt.

Saa længe Jorden ruller rundt, skifter ustanseligt Menneskenes Viljer og Maal; Kunstnernes ikke mindst. Der er jo noget om, at visse »Sandheders« Levetid kun er stakket. Vi trættes af alt, selv af Fornuften; er end det bedste alt vundet, maa vi søge frem mod noget andet; vi vil se ny Signaler hejses og ny Faner kalde til Samling. Hvad der engang fremfor alt syntes værd at eftertragte, er snart blevet fladt almindeligt, kedsomt, ældet og falmet, som det, der idag gælder for det eneste attraaværdige, vil blive det om føje Tid. Pludseligt kan den Oprørssang, der tonede friskt og begejstrende, blive utaalelig som en forslidt Melodi. »Mephistopheles erscheint auf einmal sehr alt.«

Julius Lange siger om Købke: »Aldrig har nogen Kunstner udviklet sig mere naturmæssig som en Plante, der faar Fred til at gro op af sin egen Jord og udfolde sig sundt og smukt efter sin Arts Væsen. Hans tidligste Produktion minder om hvad Oehlenschläger lader Pigerne synge om Sankt-Hans-Urten:

Pæne lille Urt
Staar saa rent og purt,
Staar saa frisk og grøn
Uformærkt i Løn«[1].

Det er meget træffende. Især naar de Udtryksformer billiges, som Eventyrets Kejser anvendte, da han sagde om »Svinedrengens« sødtkvidrende Nattergal: »Den er mere end nydelig, den er pæn!« Ung og sorgløs havde Købke lig Aladdin faaet de bedste Apelsiner i sin Turban. Men da han voksede til Mand, stod hans Hu til andet end Apelsiner. Han havde fundet et teoretisk Middel til at give nogle af sine Landskabskompositioner Holdning; han havde ved Graat i Graat at kopiere Thorvaldsens »Natten« og »Dagen« til Udsmykning af Spisesalen paa Blegdamsvejen maattet beundre en Linjerytmik, han kunde ønske sig Vinger for at naa. Som Nureddin vilde han udforske Midler til at vinde Magt over den mægtigste Aand.

Hannover har paavist, at han fandt en Vejleder i den ensomme Morgenvandrer paa Billedet fra Kærlighedsstien. Sin Bolig ved Frederiksholms Kanal havde H. E. Freund kaldt »Erindring om et bedre Hjem«. Væggene havde den af Freund oplærte Maler Hilker dekoreret med Efterligninger af Pompejis. Møblerne var i antik Stil, alt, lige til Ildklemmen — den berømte Ildklemme — formet med en Kunst, som en gammel Hellener kunde være bekendt. Ved Kanalens Bolværk laa med spidse latinske Sejl en smækker Baad, i gule Farver paa sort Grund dekoreret med Tritoner og en Fremstilling af Dionysos' Eventyr med Sørøverne. Den var — siger Victor Freund[1] — egnet til at tage Fantasien om Bord til de kampanske Kyster, skønt Sejladsen kun gik til Kallebodstrand.

Selv den ubetydeligste Genstand kunde efter Freunds gode Lære adles ved at faa Genskær af Antikens Skønhedssol. Købke reformerede med Hilkers Hjælp sine Rammer. Planteranker maltes paa den sorte Ramme om Billedet fra Møntbroen, stilfuld Ornamentik

[1] Udvalgte Skrifter I S. 197.
[2] Victor Freund: H. E. Freunds Levned, S. 201.

paa Rammen om Østerbrobilledet[1] og paa Rammerne om nogle af Købkes ny Portræter, til hvis særegne Karakter disse mærkelige Rammer kom til at svare.

Ved Freunds Død i 1840 klager Købke over, at han ikke evner at arbejde uden at Tanken sløves »ved Tanken om, at jeg ei længer har hans Raad og Veiledning«[2]. Den gennemdannede og højtbegavede Kunstner har ikke givet Købke det simpleste og bedste — maaske forgæves — Raad: Skomager, bliv ved din Læst, den er god! Han har snarere indprentet ham, at Malerkunst og Plastik er Søskende, som Haand i Haand bør vandre sammen for at tilbagevinde Guldalderens ædle Simpelhed og sikre Kraft. Købke havde altid foretrukket den enkle og klare Billedvirkning; han misbilligede Marstrands Tilbøjelighed for det overvættes rige og brogede, han vilde nu ydermere anstrenge sig for at se stort paa Sagerne, udtrykke sig »med lidt«, forenkle Former og Farver, underordne Detaljerne under Helhedsvirkningen og give denne en klassisk fast Holdning.

Til anden Ophængning paa Charlottenborg-Udstillingen 1837 indsendte han sit Portræt af Freunds Medhjælper Hilker[3]. Baade Stilen i sin Ramme, sin stive »Frontalitet« og den paafaldende kunstige Afskæring har det fælles med det Aaret forud malte Portræt af Købkes Broder Teologen. Hilkers Portræt har dog en meget strengere, en mere livsfjern Højtidelighed, som voldeligt synes at være paatrykt Modellen. Købke var i dette Portræt ikke til at kende igen. Hilker efter nogles Mening heller ikke. Anmelderen i »Dansk Kunstblad«[4] tør ikke »nægte det en grandios Opfatning; men hvad Liv og Udtryk i dette Billede angaaer, forholder det sig til Originalen som en Død til en Levende. Man troer at see et Individ fra Aandeverdenen for sig og ikke et Væsen af Kjød og Blod«.

Med sit stivnede Ansigt og sin stramme Mund ligner den flinke Dekorationsmaler en dyster Missionær. Højre Haands Fingre

[1] Billedets oprindelige Ramme, der antoges brændt, er genfundet om et Blomsterbillede paa Kronborg. I den er det atter bleven indsat, thi, om end dens Klædelighed vel kan være noget tvivlsom, maa i dette Tilfælde Kunstnerens Vilje gælde for Lov. Efter C. J. Thomsens Auktionskatalog er Rammen malt af Købke selv, efter en Tegning i Kunstindustrimuseet skyldes Ornamentiken Hilker. Rimeligvis er den et Fællesværk af disse to.

[2] Hannover, S. 88.

[3] Udstillingskataloget angiver under Nr. 295 kun et af Købke malt Portræt, men i Museets Eksemplar har en samtidig Haand, vistnok Struncks, overalt anført de Fremstilledes Navne, for saa vidt disse var kendte, og her Navnet Hilker. Portrætet, som Galleriet 1875 modtog fra Hilkers Arvinger, er 1912 bleven fremhængt i Samlingen.

[4] Dansk Kunstblad II, Nr. 5, 9. Maj 1837.

krummer sig om Kanten af et paa en Blindramme opspændt Lærred som om de holdt paa en betydningsfuld Skrifttavle. Det er en moderne klædt Apostel, en Udsending fra Mesteren, en virkelig Evangelist.

Købkes 1838 udstillede store Portræt af sin Hustru gengiver — selvfølgeligt — smukt hendes blide Karakter; Holdningen er baade statelig og god, Behandlingen omhyggelig. I alt Fald for Nutidens Øjne, Datidens saa anderledes. Anmelderen i »Dansk Kunstblad«[1] kalder det »aandfuldt opfattet, men lidt for grandiost behandlet med Hensyn til de vældige Effektklatter og Penselstænk, som er anbragte i en alt for stor Stiil«. Vore Indvendinger mod det gælder kun dets noget sløve Formbehandling og dets Farve, der er mærkelig mat, selv i Dragten med den lysgrønne Sløjfe mod den skident graaviolette Kjole og det graablaa Forklæde.

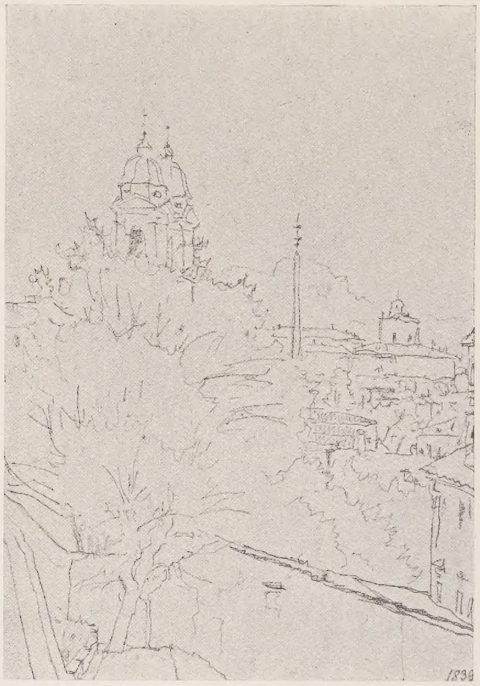
I et pompøst Repræsentationsportræt har Købke fremstillet den stive og ubehændige Amtmand Graah i Hjørring[2] som nybagt Kammerherre; Hovedet er friskt og energisk malt, de blaa Bukser fortrinlige. Virkningen er desværre forringet ved den som Baggrund for den røde Uniform anvendte »Dodenkop«; Eckersberg afskyede med Rette denne Farve, som elskedes højt af mange blandt hans Efterfølgere. Tørt og tungt er i al sin Kraft det mægtige Portræt af Freund, som Akademiet — højst uforskyldt — har faaet overladt fra Galleriet, og skøndt Grosserer H. W. Petersen har faaet stukket et Brev med rødt Laksegl i sin højre Haand, der hviler paa et rødt Bordtæppe, har det ikke hjulpet Købkes urimeligt — overnaturligt — store Portræt af denne hans brave Morbroder til fin koloristisk Virkning. Vi skal ikke glemme, at der var ærlig Vilje og sunde Tanker i Købkes Stræben; det i vor Malerkunst saa stærkt udbredte Nusleri med Smaating er den ikke til synderlig Ære. Vi kan maaske vanskeligt yde Købkes senere Portræter Ret og Skel, fordi vi nødvendigvis maa sammenligne dem med de ældre. Og da synes det, han troede at have vundet, os kun ringe mod det, han sikkert havde tabt.

Borte var den klare Dags kølige Skær, der tidligere lyste saa friskt og fornøjeligt ned over Købkes Modeller; Tonerne er blevne nedstemte og dystre, Farven har faaet Brunsot. Borte var Glæden over Rigdommen i dens spillende Brydninger og i alle Smaafor-

[1] III, Nr. 15, 12. Maj 1838.

[2] Se Brickas biografiske Leksikon.

mernes fine Afskygninger, borte Sansen for Menneskekødets Stofkarakter, borte Evnen til at gengive den tro. Borte — og vé — for bestandigt! Det, der var sat til Dørs, kom aldrig tilbage, det, der var sunket i Grus, rejste sig ikke atter, det, Købke havde mistet, vandt han ingensinde igen.



Have i Falkoneralléen. Studietegning. Kobberstiksamlingen.

VII

Sammen med Hilker rejste han i 1838 til Italien. Han gik i Gallerier og saa paa Arkitektur, tegnede et og andet, men malte i det første halve Aar — foruden en Skitse af en Ven i Karnevalsdragt, — kun Glyptotekets Portræt af Cand. jur. Lindahl, opstillet og udmajet som en ægte »Bursch«, et kedeligt Arbejde, som »var ham en sand Plage«[1]. I Pompeji og Neapels Museum fik Købke Arbejdsfeber. Han tegnede og malte efter de antike Dekorationer med en Iver og en Flid som om det var Hovedmaalet for hans fremtidige Kunst at følge deres Spor. Med dem til Grundlag udførte han senere (1845—46) anselige og dygtige dekorative Arbejder til Puggaards Landsteder og i Thorvaldsens Museum. Blandt mange Frugter af Freunds Udsæd var jo Udsmykningen af dette Museum den stolteste; uforkrænket skulde den ned gennem Tiderne vidne om vor da indvundne kunstneriske Kultur, hvad den

[1] Nekrologiske Samlinger I, S. 343.

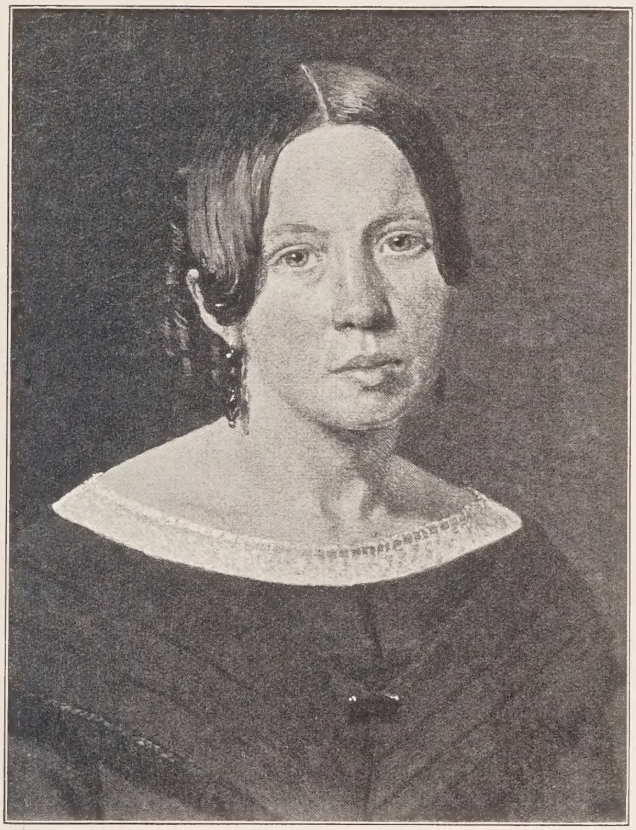
jo ogsaa vil. Verden er undertiden utaknemmelig; en netop i Begejstring for Pompeji opvokset Neapolitaner, der hos os søgte Kendskab til Ejendommelighederne ved den nordiske Kunst, vendte sig næsten med Afsky fra alle vore Efterligninger af antik Dekoration. Lad det være vor Trøst, at de dog havde deres tidsbestemte vigtige Mission. Men Naturen havde givet Købke en anden og ikke ringere. Den burde han ikke have svigtet for et Arbejde, som mindre Kunstneres Hænder uden Skade kunde have besørget.

Foruden Kopierne efter antike Malerier hjembragte han i Efteraaret 1840 adskillige aandfulde, let behandlede Friluftstudier fra Neapel, Pompeji og især Kapri, mange nøjagtigt og omhyggeligt gennemførte Studietegninger til større og mindre Billeder, han vilde udføre, naar han hjemme var kommen til Ro, og som han ogsaa da gav sig til at male. De mindre minder os i deres glatte og brogede Pyntelighed for meget om Nutidens farvede Prospektkort, for hvilke de bød Datiden en Slags Erstatning; tarveligst er det altfor yndige Billede med den (efter Købkes egen Hustru malte) unge Moder i en fersk rosenrød Kjole under en Pergolas grønne Vinløv.

De gennem særligt mange Studier og Tegninger forberedte to store Kapribilleder er unægteligt betydelige Værker i deres Art, betydeligere end Flertallet af vore Maleres italienske Landskaber. Paa det første og bedste, hvor rigtignok den oprørte blaa Sø er tung og uheldig, »agreeredes« Købke til Akademiet. Det andet erhvervede Galleriet. Opfattelsen af Motivet er ikke uden Storhed og der er gjort nok ud af Enkeltheder, af Klippeformerne, af Drengene, der klatrer i Forgrunden, af Baaden, der styrer ind, af Havnen, hvor andre Baade er trukne paa Land. Paa samme Vis, som han engang hver Morgen iagttog Østerbro, har han sagtens paa Kapri studeret de Klipper, der rødmedes af Solopgangen over Middelhavet. Men der var lang Vej til Blegdammen fra Kapri. Det er ikke et Billede, der kan ringeagtes, men paa den anden Side heller ikke et Billede, som skaffer Venner af Købkes Kunst Glæde. Dertil er der for megen Blaanelse i Søen, for mange grelt farvede og kedeligt malte Partier, for mange sovsede Brunheder og tyske Klumper i Forgrundens Klipper. Maaske har virkeligt — som Hannover mener — en usund Vind fra Tyskland blæst over de danske Kunstnere, der opholdt sig i Rom, og bidraget til at lade Traditionerne fra Eckersberg visne. —

Købkes korte Kunstnerliv deler sig i et Tiaar fra 1828, da Eckersberg blev hans Lærer, til 1838, da han rejste til Italien, og det Ti-

aar, der 1848 afsluttedes ved hans Død. Hvis Købke paa Grænsen mellem disse Tidsrum ligesom I. P. Jacobsens Faust har anraabt Skæbnens høje Magter om at forlænge hans Liv for at hans Manddoms Aar kunde give de rigeste og mest fuldmodne Frugter af hans Stræben, saa har deres Udbytte beskæmmet hans Haab. Et glimrende Væld af herlige Værker ligger paa den første Side Grænsen, adskillige helt eller halvvejs mislykkede paa den anden. Alligevel skal Skæbnen og Købke takkes ogsaa for disse Aar; de har skænket os en Haandfuld ægte Perler.

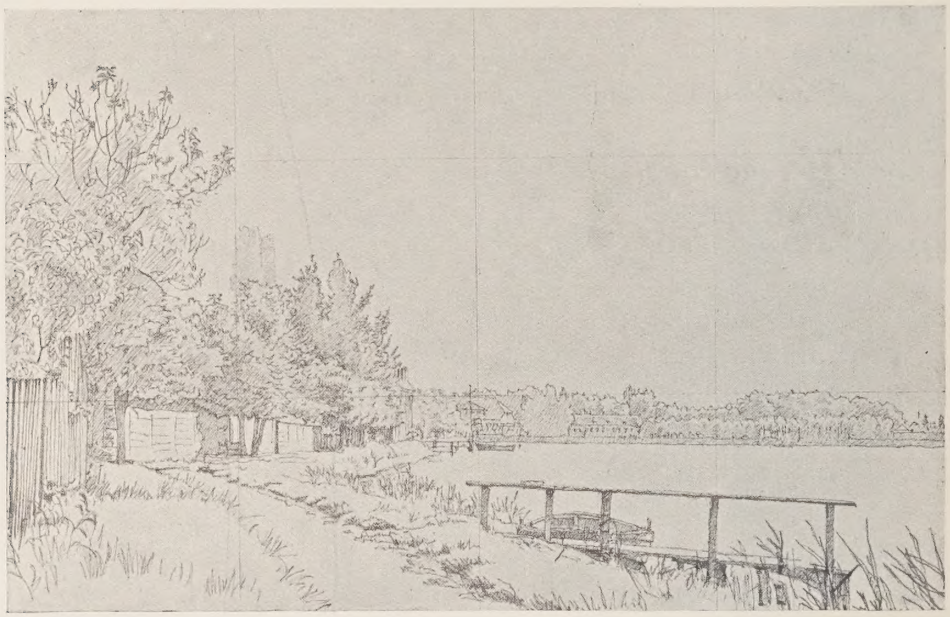


Johanne Sundbye. 1842.

Færrest af dem findes vel mellem Portræterne. De er lidt op og ned. Ofte gode i Karakteristiken, undertiden let og smukt behandlede, af og til vel rundt drejede i Formerne, sjældent fri for Brunheder. Kun i enkelte Tilfælde sejrede hans Vilje til at forene Udtrykket for Menneskets ejendommelige Karakter med den allerstørste Simpelhed i Fremstillingens ydre Form. Allermest i Galleriets 1842 malte lille Brystbillede af Præstedatteren Johanne Sundbye, forlovet og to Aar senere gift med en af Malerens Brødre. Haaret er nedglattet over Tindingerne, en Blonde i Kanten af den nedringede sorte Kjole er hendes eneste Pynt; intet kan være mere beskedent i Virkningen end dette Portræt, der næsten er uden Farve, i hvert Fald uden Farver. Men Udtrykket er vidunderligt. Fraset Købkes Selvportræt var der selv paa den store Udstilling af hans Værker intet Billede, hvorfra Sjælen lyste saa levende frem som fra

disse graa Øjne. En af vore intelligenteste Kunstnere, der ikke havde mærket sig Billedernes Aarstal, sagde en Dag paa Galleriet: »Dette har dog noget, som Købke mistede, da han blev mere dreven!« Og han pegede over mod de andre Portræter, de tidligere, men det tilsyneladende mest ungdommeligt uskyldige var jo netop det seneste.

Købkes Rejse til Italien, siger Medaljør Krohn i sin her ofte anførte Nekrolog, »syntes for en kort Tid at have bortledet ham fra



Udsigt fra Dosseringen mod Østerbro. Studietegning. Kobberstiksamlingen.

hans ejendommelige Retning, og medens han straks efter sin Hjemkomst var opfyldt af de stærke Indtryk han havde medbragt, følte han sig mindre tilfreds i sin Virksomhed; men efterhaanden vaagnede atter Lysten og Modet hos ham til at følge den Vej hans Talent anviste«.

Havde han end knælet i Støvet for den fremmede Skønhed, Hjertet var ikke blevet varmet saa stærkt, at de Billeder, der ret skulde skildre dens Pragt, undgik at mærkes af Kulde. Da Købke atter fra Blegdammen saa ud over de grønne Fælleder, erkendte han, at de var ham meget kærere end al Italiens Skønhed. Han syntes, at aldrig tidligere havde han rigtigt set, hvor herlige Motiver der laa lige uden for hans Dør. Selve Gaardspladsen var jo glim-

rende malerisk med Huset og Stalden til venstre, med det lange Gærde foran Træerne, der halvt skjulte et Tag. Men stateligere saa det graa Hus ud fra den østre Side. Der gik til højre Gærdet forbi Blegdamsvejens tunge Lindeallé, hvor endnu en enkelt af de gamle Popler ragede op, og ved Siden af den pompøst brede Havetrappe strakte et slankt ung Træ sig svajende ud mod Eftermiddagens Sol. Havelaagen ud til Søen laa saa hyggeligt i Læ af de højtstammede

Udsigt fra Dosseringen mod Nørrebro. Studietegning. Kobberstiksamlingen.

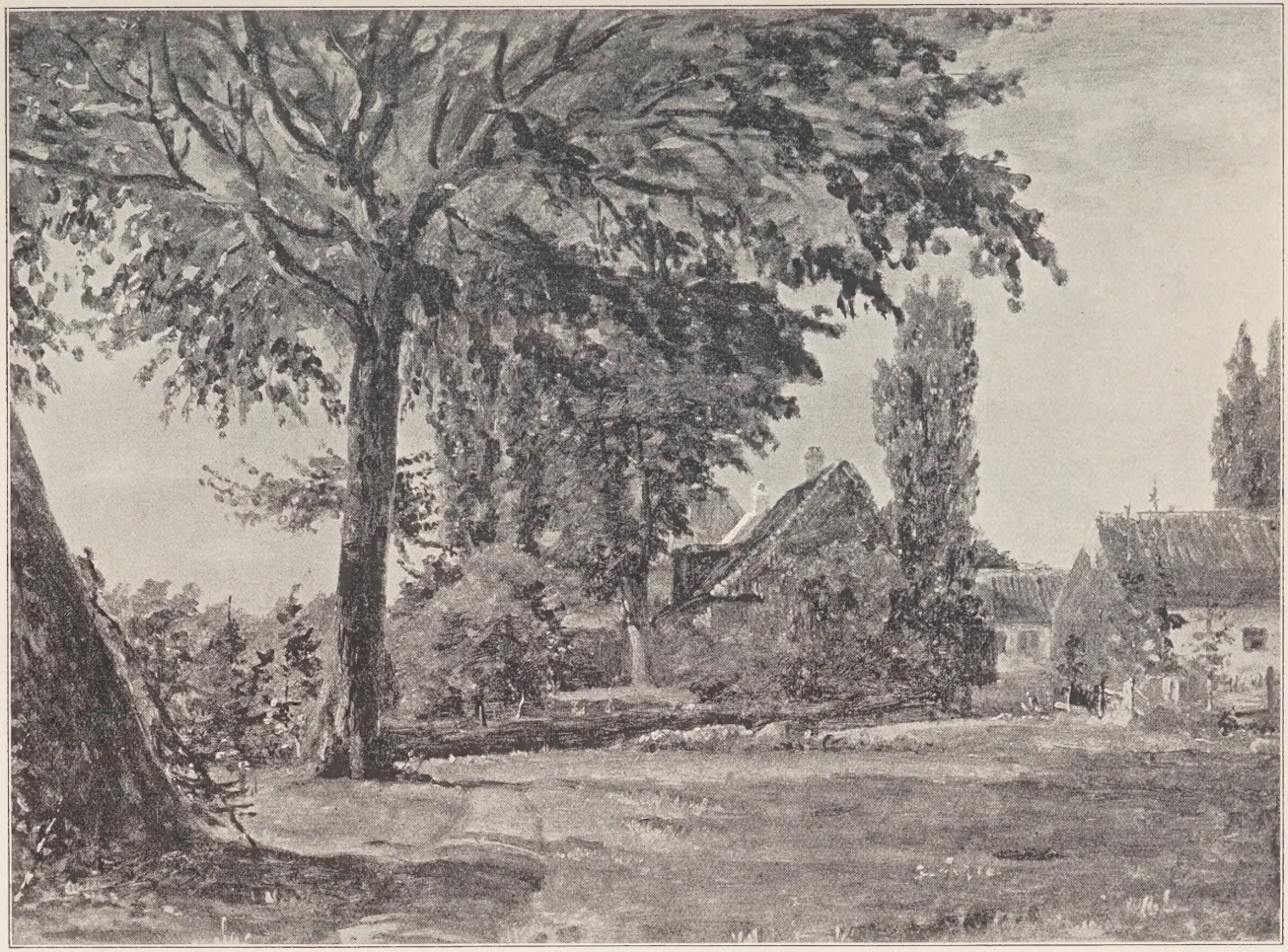
gamle Plataner; stod den aaben, var der straks et interessant Udkig til Silhouetten af Runde Taarn og Reformert Kirke; lyste da et hvidt Sejl fra en Baad i Søen, var Billedet fuldendt. Stien derude kendte han jo saa godt, dens Siv kunde vel synes ham at hviske: Kom tilbage til os og til dig selv! Hvor Udsigten mod Østerbro med Voksfabrikant Meyers gule Hus til venstre tog sig pragtfuldt ud, medens en Tordenbyge spejlede sig i Søen! Til den anden Side, i Udsigten mod Nørrebro, stod ved Skrænten et enligt Træ, hvis grønne Krone rundede sig saa smukt mod den rødlige Aftenluft. Er Købke gaaet ned til dette paa den Aften, da han netop havde fuldført det tredje Eksemplar af en væmmelig Kapridreng, har det nok kunne synes ham at sukke: Broder, ak, hvi vilde du til det fjerne Land! Fuldt saa skønt

lyste jo her Solen om Dagen og Maanen om Natten. Han maatte over til Kærlighedsstien for at se Fuldmaanen smile ned over hans gode Hjem.

I Henseende til Opfattelsens Varme og Friskhed staar de Studier og Skitser, i hvilke Købke har gengivet disse Motiver, aldeles ikke tilbage for hans tidligere Landskaber. I Behandlingens Friskhed og Liv har de væsentlige Fortrin; de har intet af det gammeldags — noget overflødige — Pirkeri, han havde af Pompeji lært at føre en Mesterpensel med Bredde og Kraft. Helhedsvirkningen er med største Sikkerhed grebet gennem faa, fuldendt sammenstemte Toner, Købkes gamle Yndlingstoner, udviklede til en Finhed og Ejendommelighed, der berettiger selv et flygtigt lille Studie af en Luft over Byen til en Plads i vort Galleri. Flere af disse Studier vil venteligt engang blive dets Eje; vi har intet som bedre kan staa Maal med den samtidige Verdenskunst.

Nogle af Motiverne genfindes mellem Købkes mange nydelige Studietegninger i Kobberstiksamlingen. Pennen har han kun forsøgt — vel under Paavirkning af Marstrand — i en slet Tegning med et italiensk Genremotiv, et Forarbejde til en aldrig udført Radering. Men Blyanten forstod han at bruge. Mindst, naar kan gennemførte Tegningerne med den Skygge-Manér, som ogsaa fremtræder i Raderingen efter den gamle Sømand. Forsagede han den Art af Virkning, blev hans lette svagt sitrende Blyantsstreg mesterlig; ingen af de mange Tusinder, der i vort Land har haft dette simple Materiale i Hænde, har nogensinde faaet Stregen saa levende, saa udtryksfuld og skøn. Men Købkes seneste Tegninger er langt de bedste.

Købke synes altsaa atter at have haft Lyst til atter at fremstille Dosseringen i egentlige, fuldførte Billeder. Men ikke haft tilstrækkeligt af Tid; maaske heller ikke af Mod. Havde han længe været lykkeligere end Aladdin, saa var det nu forbi. Ulykker plejer at følges i Flok. Allerede medens han var i Italien, var hans Broder Teologen død, en anden af hans Brødre døde kort efter hans Hjemkomst, 1841 var han ude af Stand til at arbejde under hans Hustrus lange Sygeleje efter Fødselen af en Søn. 1843 mistede han i sin gamle Fader sin kæreste og bedste Ven. Det skar ham i hans Hjerte, da Huset paa Blegdammen 1845 blev solgt og han saa Fremmede skalte og valte med alt, hvad hans Moder havde »glædet sig ved at pleje og passe saa godt«. Aaret efter forkastede Akademiet det italienske Billede, han havde indsendt for at kunne indtræde som Medlem.



Have i Falkoneralléen. Studie.

Det er maaske den sorteste Plet i et rigeligt plettet Afsnit af Akademiets Historie. Hvad denne Mørkets Gerning, der rygtedes som en sjofel Hævnakt mod Eckersberg, betød for den Kunster, der forgæves havde søgt at komme ind i dets noget blandede Selskab, forstaar vi næppe nu. Det røvede dengang Æren fra en Mand, der vilde kalde sig Kunstner, det truede med at fratage ham Brødet. Købke havde netop følt sine Bekymringer for sin Hustrus skrøbelige Helbred forøges med Bekymringer for Udkommet til dem og deres Børn. Kun italienske Landskaber, Pergolaer og Kapridrenge kunde han sælge. Vilde han male efter Mennesker, maatte han fremdeles søge til Slægt og Venner; han havde ikke en eneste lille Portrætbestilling.

Mange og enstemmige Vidnesbyrd fra Samtiden siger os, at Forsmædelsen ramte ham som et bedøvende Slag, saa lammende, at hans Venner frygtede det skulde virke helt dræbende. Med sit overfølsomme Sind blev han rent sygelig modløs og talte om fremtidigt kun at stryge Vægge som Dekorationsmaler. Længe varede det inden han atter evnede at tage fat paa ny Arbejder. Men i dem fandt han baade Trøst og Glæde. En Erindring fra Blegdamsvejen malte han i Vinteren 1847—48, et Billede, hvor Kunstnerens Søn paa Køkkentrappen leger med en Kattekilling, medens en bondeklædt Pige gaar udenfor med hans lille Søster, der bøjer sig for at plukke en Blomst. Billedets Behandling viser desværre mere af Taalmod end af Mod. Det havde han kun, naar han arbejdede lige efter Naturen. Højst fortrinligt er Forstudiet med Gaardspladsen udenfor den aabne Dør. Og vel var denne Dør lukket for ham nu, men han havde dog fundet et nyt Sted, hvis Tillokkelser bragte Blegdammen i Minde. Fjærnt fra hans mørke Bolig i Frederiksborggade laa det, langt ude i Falkonéralléen, Ejeren var hans Slægtning Carl Ad. Feilberg, hvis venlige Ydre Galleriets Portræt viser os. Endnu ses i Gartnerhaven bag Falkonéralléens Nr. 116 nogle Rester af denne Idyl. Galleriets Studie derfra er ikke blot det største af alle Købkes Friluftstudier, det er mellem dem alle det, hvor Behandlingen har allermest Friskhed og Kraft, dens næsten overmodige Flothed bringer Marstrands bedst inspirerede Skitser i Erindring. Det ligner en udmærket Constable, men er dog en ægte Købke med hans ejendommeligt blide og fine Farvetoner i de teglhængte Længer ved Poplerne. Atter her tyder en særlig smuk, yderst nænsomt behandlet Tegning i Kobberstiksamling paa Planer om at fremstille Motivet i et omhyggeligt gennemført Maleri.

Vilde Købke atter rejse sig, maaske hæve sig højere end nogensinde før? Ingen fik det at vide. En Lungebetændelse endte hans Liv den 7. Februar 1848. Verden fik andet at tænke paa end denne slukte Stjerne. Februarrevolutionen kom i Paris, Martsrevolutionerne i Tyskland. Martsministeriet i Danmark, saa Oprøret og Krigen. Den til 17. April fastsatte Auktion over Købkes efterladte Billeder og Studier maatte udsættes til den 18. December, og dens Udbytte blev skralt. De 9 Billeder og 60 Numre malede Studier af Købke solgtes for tilsammen mindre end 500 Rdl.

I Købkes egen Levetid hang af hans Arbejder kun det store Kapribillede paa Galleriet. Hans Venner ønskede, at dette dog ogsaa skulde vise ham fra en hans Talent mere betegnende Side. Studiet efter den gamle Sømand gjaldt for hans allerbedste Triumf. Umiddelbart efter hans Død fik Galleriet dette Billede af Arvingerne »erholdt overladt«.

Endnu 40 Aar efter Købkes Død var der i Galleriet kun 4 af hans Billeder. Antallet er nu vokset til at blive 31. Man bør jo, som Bagermester Gätje sagde, sørge for at lægge sine bedste Kringler i Vinduet. Statssamlingen kan jo dog umuligt overkomme fyldigt at illustrere Weilbachs Leksikon, understøtte alle værdige Trængende eller blot vise, hvor mange forskelligartede Retninger og Fejltagelser vor Malerkunst har frembragt og venteligt endnu vil frembringe. Men skal Samlingen stræbe at sætte vor Malerkunsts Historie i det mest fordelagtige Lys, saa maa den give Købke en rummelig Plads. Galleriet skylder Tak til de mange, der under Kunstforeningens Udstilling 1912 paa forskellig Vis har hjulpet til Løsningen af denne Opgave, den er ikke uvæsentlig.

Præges end meget af vor Kunst af den Jævnhed og Hjertelighed som hører til Nationens bedste Egenskaber, fra Købkes Gerning lyser de dog stærkest. Men ogsaa paa anden Maade har vi Ære af at kunne sige: Han var vor! Thi han hører til de faa, som Verden og vi enes om at regne blandt de Udvalgte.

KARL MADSEN

NY CARLSBERG GLYPTOTHEKS TIZIAN

I

in memoriam

En italiensk Miniaturmaler Giovanni Antonio Bossi, som havde virket en Aarrække i Sverrig, afhændede fra Wien 1828 en Samling paa 20 italienske Billeder til Grev Gustaf Trolle-Bonde. Foruden Malerierne gav Bossi den svenske Greve 1000 Gulddukater med i Købet, som Greven forpligtede sig til at forrente med 100 Gulddukater aarlig, saa længe Bossi levede. Da Maleren dengang var en Mand paa 63, tegnede det til at blive en god Forretning for Køberen. Skæbnen vilde det anderledes. Bossi døde først 25 Aar senere.

Alligevel: Hvis blot nogle af de Navne var rigtige, som Bossi opgav for sine Billeder, vilde 1500 Gulddukater være Røverkøb. Thi mellem de Malerier, der gik til den svenske Greves Herresæde Säfstaholm ved Hjelmaren, var der — efter Bossis Angivelse — ikke mindre end tre Arbejder af Tizian, foruden et af Giorgione, af Andrea del Sarto, af Palma, af Perugino, Sebastiano del Piombo og Moroni.

Det ene af Tizians Billeder var et Portræt. Sammen med et Portræthoved af Rubens, ligeledes fra Säfstaholm-Samlingen, blev det 1912 af en Kunsthandler i København tilbudt Statens Museum for Kunst, der dog ikke raadede over tilstrækkelige Midler. Der skete saa en Henvendelse til Brygger Jacobsen, som dog nødig vilde erhværve Billederne. Kun hvis de ikke paa anden Maade kunde bevares for Skandinavien, vilde han have dem. Da en Forespørgsel hos en anden dansk Kunstsamler blev resultatløs, og da der samtidig fra Udlandet fremkom Tilbud, traadte Brygger Jacobsen rask til. Han fik Prisen opgivet. Den var jo 100,000 Kr. for Billederne under eet, med et Aars rentefri Henstand. Han kørte saa straks ud til Kunsthandleren, tilbød at betale Summen inden et Aars Forløb,

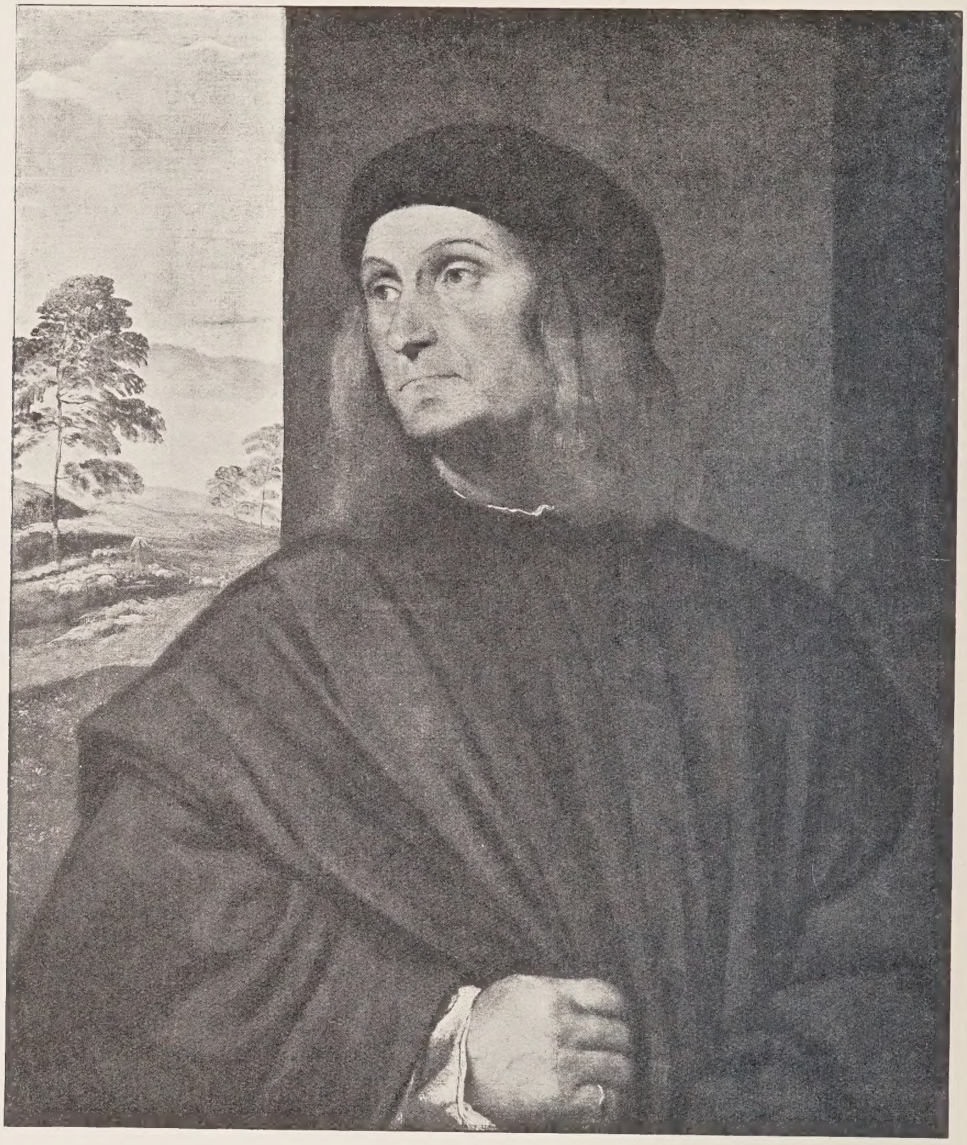
imod at der godtgjordes ham 4 pCt., tog Billederne med i sin Vogn og bragte sporenstregs Skatten i Sikkerhed indenfor Glyptothekets Mure. Saadan var Brygger Jacobsen, storsindet, fædrelandskærlig, en lige saa utaalmodig som lidenskabelig Kunstsamler, og som Kunstsamler altid Forretningsmand.

Bossi troede, at Tizians Billede forestillede Erasmus Rotterdamus, og der er virkelig en almindelig Lighed i Trækkene. Men Billedet er alligevel ikke et Portræt af den hollandske Humanist. Den sorte Baret, den sorte, pelsværksforede Klædeskappe med vide Ærmer, kun fæstnet foroven ved Halsen, og Silkeopslaget over højre Skulder viser, at Portrætet forestiller en venetiansk Nobile. Det vil sige: det kan være ikke blot en Adelsmand, men en Læge, en Advokat, en Mand af Overklassen i det hele taget. Man finder Dragten i Cesare Vecellios Kostumeværk fra 1590, *Habiti antichi et moderni*[1]. Desværre er der ikke foreløbig nogen Udsigt til at kunne navngive den Fremstillede. Det er spændende, men ørkesløst hos Vasari og Ridolfi at læse om en Række Portræter af Tizian — der forekommer: en aldrende Mand, ja endog: en aldrende skægløs Mand —, blandt hvilke eet muligvis kunde være Glyptothekets. Lod det sig blot paavise, hvorfra Portrætet i sin Tid var kommet i Bossis Eje, kunde man maaske komme Hemmeligheden nærmere. Men ogsaa den Udvej er lukket. En Henvendelse til Th. v. Frimmel i Wien bragte ingen Oplysninger.

Julius Lange saa Billedet 1881 paa Säfstaholm. Han blev fuldt og fast overtydet om, at det var en Tizian. En Snes Aar senere undersøgte Osvald Sirén Billedet. I det ungdommelige og lærde Værk *Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède* (Stockh. 1902) mente han, at det var malet af Bernardino Licinio fra Pordenone. Sirén har dog ikke lagt afgørende Vægt just paa dette Navn. Thi han har senere, i Burlington Magazine (VI, S. 60), oplyst, at han tænkte paa en anden Licinio fra Pordenone, nemlig Giovanni Antonio. Og da var han tilbøjelig til at tro Portrætet malet af Tizian. Thi det mindede ham dels om den saakaldte »Tizians Læge Parma« i Hofmuseet i Wien, dels om en Sidefigur paa en Freske, Tizian har udført 1511 i Scuola del Santo i Padova. Begge Dele er træffende. Skønt Navnet: Parma har

[1] Efter at have beskrevet Dragten, der er gengivet i Træsnit, som de venetianske Nobilers Sommerdragt (s'usa la state), tilføjer Vecellio: Et questo è l'habito usato non solamente dalla nobiltà, ma da' cittadini, da medici, avvocati et mercanti (Anf. Værk. Vened. 1590, ved S. 106).

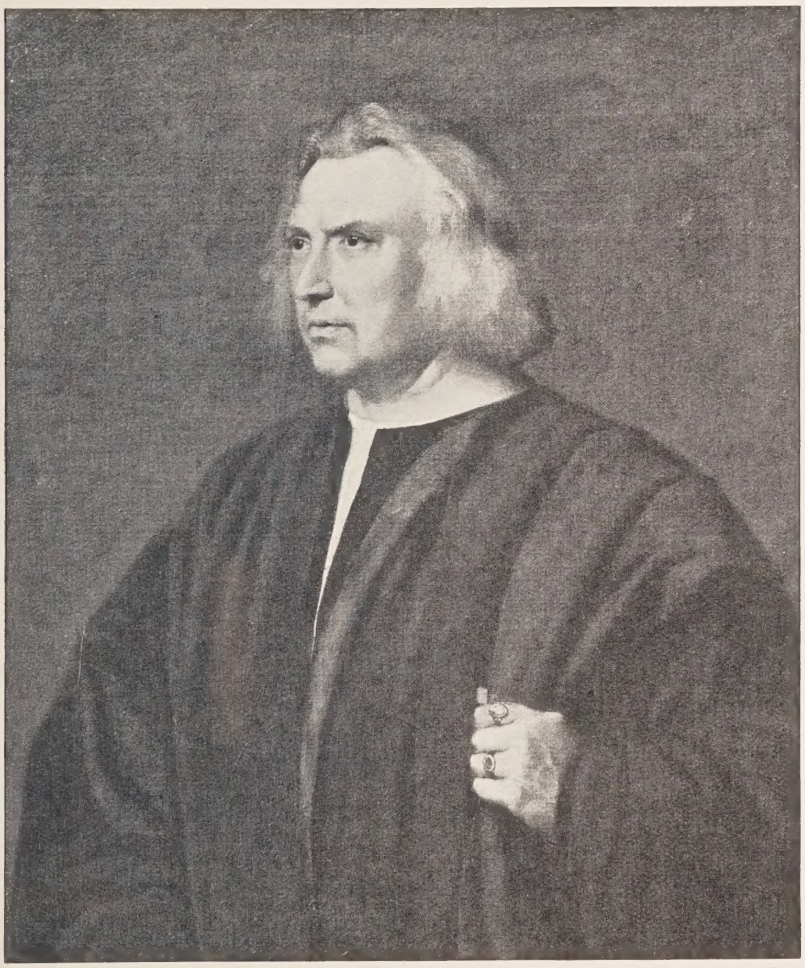
gammel Hævd for Portrætet i Wien, er det dog urigtigt. Dragten viser, at den graanede Mand med de mørke, fyrige Øjne er en vene-



Tizian: Mandsportræt. Ny Carlsberg Glyptothek.

tiansk Senator (hvilket Franz Wickhoff i sin Tid har gjort opmærksom paa). Billedet er blevet øget til alle fire Sider, dog mest forneden. Glyptothekets Billede er derimod forskaaret tilvenstre, og forneden og tilhøjre er Lærredet bøjet om Blindrammen. Husker

man paa det, og gengiver man Senatorportrætet med dets oprindelige Format ved Siden af Glyptothekets Billede, er den formelle Lighed mellem de to Portræter slaaende. Samme Lysvirkning, samme Formsyn, samme Behandling af Kappens og Opslagets Foldekast,



Tizian: Venetiansk Senator (»Lægen Parma«). Hofmuseet i Wien.
(Billedets oprindelige Format er her gengivet).

en ganske lignende Udfoldelse af Figurerne indenfor Rammen og en ganske lignende malerisk Modellering af Aarerne paa Hændernes Bagside. I det hele slutter Glyptothekets Portræt sig nøje til en Række Portræter fra Tizians Ungdom, som jeg kender i Original eller Gengivelser. Jeg sigter til *l'homme au gant* og et andet Mandsportræt i Louvre, »Alessandro de' Medici« i Hampton Court og

»Ariosto« i Londons National Gallery. Efterat Säfstaholm-Portrætet var kommet til Glyptotheket, har jeg haft Lejlighed til at gense et Portræt i Münchens Pinakothek, der hører til denne Række, et fornemt Billede af en sortklædt ung Mand. Ogsaa dette Portræt er belyst paa lignende Maade som Glyptothekets, og Skikkelsen er paa lignende Maade anbragt skraat mod Billedets Forflade. Hertil kommer, at der begge Steder er anvendt lignende grønlige Mellemtoner i Hænderne.

Naturligvis havde den ansete svenske Kunsthistorikers Udtalelser i et Tidsskrift som The Burlington Magazine Betydning, da Portrætet erhværvedes til Glyptotheket. Og de er — for ikke at tale om os Danske, der har været medansvarlige ved Købet — blevet bekræftede af andre. Georg Gronau, Kasseler-Galleriets Direktør, som har skrevet en fortræffelig Bog om Tizian, har set Billedet i Glyptotheket. Han var overvejende tilbøjelig til at akceptere Portrætet som en Tizian. De to højt ansete Forskere, Bernhard Berenson og Gustavo Frizzoni, har paa Grundlag af Fotografier ligeledes udtalt sig for Tizian, hvilket Frizzoni har meddelt skriftlig.

II

Sirén tog fejl naar han skrev, at bl. a. Landskabet var blevet overmalet. Julius Lange havde derimod Ret naar han antog, at Ansigtet havde lidt ved Forvaskning, og tilføjede: Andre Partier, især det skizzerede Landskab til venstre, staae aldeles friske og gjøre efter min Mening saa fuldstændig Indtryk af Tizians Pensel, at det har mere Betydning end nogen Signatur (L. Looström, Konstsamlingarna på Säfstaholm. Stockh. 1882). Det kunde straks ses, da Konservator Rønne i Glyptotheket forsigtig havde vasket Billedet og frisket Fernisen op med Spiritusdampe. Øverst tilvenstre er et Hul blevet fyldt, men ellers er Landskabet vel bevaret. Kunstneren havde malet en Faareflok over Slettens Grønne. Det Hvide er senere delvis fordampet, saa at enkelte af Faarene har faaet grønne Rygge. Men den samme grønne Farve er anvendt til at spætte Forgrunden med Grønt.

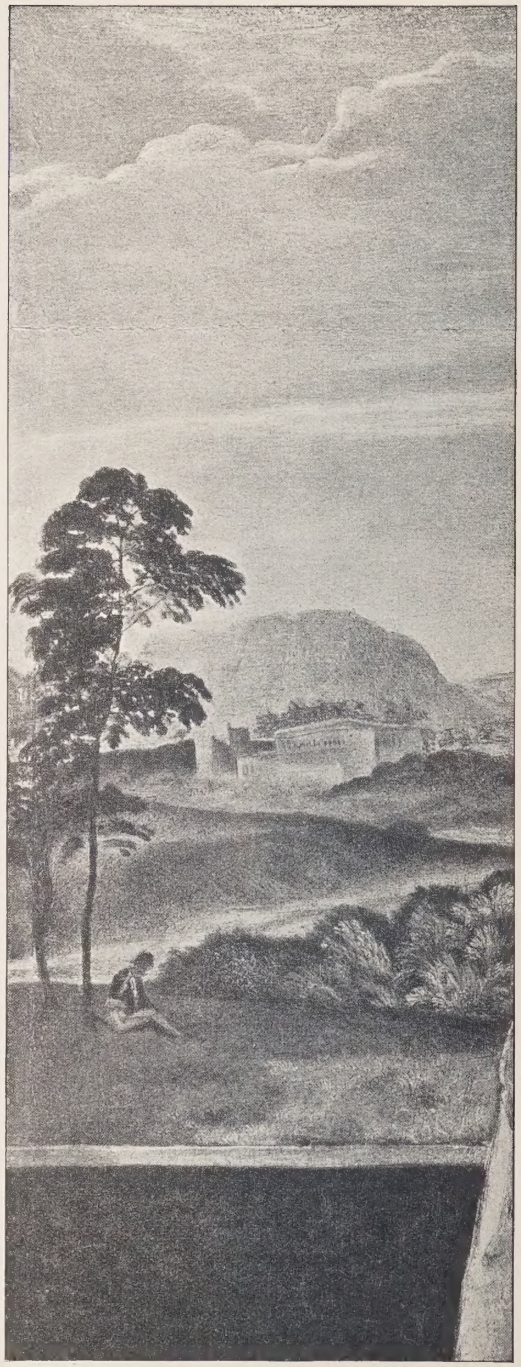
Figurens Haand er noget, dog ikke stærkt forvasket, og der er stoppet et Par Huller paa to af Knoerne og paa Overkanten. Men det rødviolette Silkeærme, der kommer tilsyne under Kappen, og

den hvide Haandlinning er vel bevarede. Og den hvide Halslinning er gjort med et Mesterstrøg. Ogsaa den sorte Dragt har mistet nogle Lasurer. Det kan bl. a. ses deraf, at Pelsværksbræmmerne er stærkt medtagne. Men denne Dragt er gjort af en Malerkunstens Mester, der opfatter Formen rent malerisk, ikke tegnende, som følger Farven fra det lysere Sorte gennem mange lette Nuancer ned i de kulsorte Skygger, og som med Mesterskab antyder Modsætningen mellem det dumpe sorte Klædestof og den glatte, lysreflekterende Silke. Men det kan ikke nægtes, at Hovedet ved Forvaskning har mistet baade Lasurer og Mellemtoner. Derfor staar Lyspartierne ved Hage og Kindben for skarpt, uden modellerende Mellemtoner, til de altfor sorte og dumpe Skyggepartier, og da Læbernes Røde er vasket bort, har Ansigtet faaet et noget læbeløst og senilt Præg. Der er ogsaa udfyldt nogle Huller i Panden, Tindingen, paa højre Kind og over Hagen, og begge Øjenbryn er retucherede. Men endnu er der over Munden bevaret de lette blaalige Toner af Skægstubberne. Naturligvis har Forvaskningen heller ikke skaanet Haaret. Nogle Glanslys vidner endnu om, at Haaret har været meget omstændelig gjort. I sin tidlige Ungdom, siger Vasari, havde Tizian engang udført et Portræt saa omhyggelig, at man kunde tælle hvert Haar og Stingene i Atlaskes-Vamsens Sølvbroderi.

Unægtelig har Forvaskningen ændret Portrætets oprindelige Farveholdning. Nu staar Hovedet dæmpet til de blaa, gullige, grønne og brunlige Toner i Baggrundslandskabet. Oprindelig har Landskabets Farver naturligvis gjort sig mindre stærkt gældende i Forhold til Figuren. Med Landskabet som Udgangspunkt kan det anes, hvilken Friskhed og Farvefylde der er gaaet tabt, da Portrætet blev vasket.

Skulde nogen nu efter denne Diagnose tro, at Glyptotheket har erhværvet en Ruin, tager han storlig fejl. Portrætet er det fornemste, det skønneste og ædleste Portræt i Danmark. Endnu er der saa megen Varme og Sundhed i Karnationen, at den vel kan skyldes den ypperste Maler af Menneskekød, der nogensinde har levet. Belyst af Genskæret fra Aftensolen staar den midaldrende Mand i sin sorte Kappe og griber med højre Haand om Silkeopslaget, bag hvilket han har stukket Tommelen. De store, faste, beaandede Træk tyder paa en Kender af Menneskene: en Humanist, en Læge, en Jurist. Den bortvendte Side af Pillen bag ham ligger i sort Skygge, den anden Side strejfes af Lyset. Mesterlig har Kunstneren vidst at

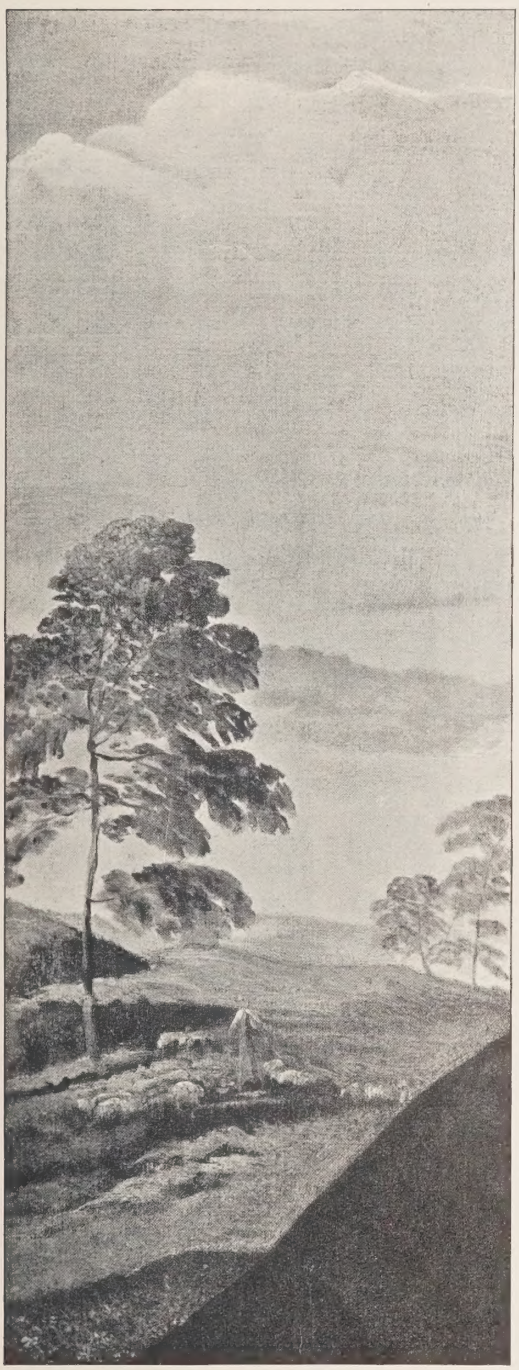
lade Hovedet løfte sig let mod denne Pille. Konturen af Baretten over Baghovedet er givet med en skarp, sort Streg, og Baggrundsfarven virker her lysere, mere paa Grund af Penselstrøgenes Retning end ved Nuancering i Farven. Han drejer Hovedet, hælder det, saa det ses let forkortet fra neden, og vender Blikket bort over Landskabet. Det er i Sandhed bevægende, dette Blik, der er hele Værkets Krone. Thi det er jo ikke Aftenlandskabet, han betragter. Uden Klage, uden Suk, med fast og sorgfuldt lukket Mund lader han træt og vemodig sin Ungdom, sit Livs Indhold, sin Lykke drage forbi sit Blik under den hældende Sol.



Landskabet fra Zigøjnermadonnaen i Wien.

III

Landskabet er altsaa det bedst bevarede i Billedet. Det belyses af Genskæret fra den nedgaaende Sol. Foroven paa den høje blaa Himmel staar en hvid, atlaskskinnende Sky, forneden, over Horisonten samler sig brungyldne Skymasser, Lysstrejf falder over Grønsværet, og Toppen af det forreste Træ fanger Solskæret. Ejendommeligt ved denne Landskabskomposition er de Skraalinier, hvori Fla-



Landskabet fra Glyptothekets Portræt.

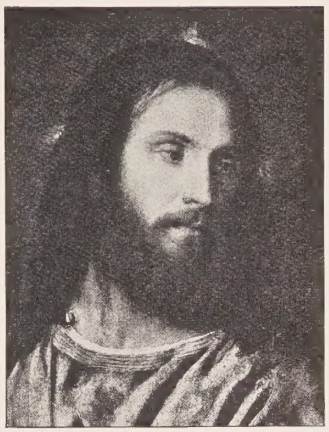
gerne støder sammen. Paa lignende Maade er Landskabet komponeret bag den saakaldte Zigøjner-Madonna i Wien, et tidligt Arbejde af Tizian. Men endnu ejendommeligere er Træerne. Kunstneren maa have tænkt paa Elmetræer med deres slanke, springvandsagtige Opbygning og Bladene samlede ude mod Grenespidserne. De spinkle Stammer, de let krogede Grene er givet i enkelte sikre Strøg, og Blademasserne er paasatte i Flager, alt i let brunlige Toner. I det forreste er Tonerne forhøjede. Men der er ingen sluttede Kroner. Thi Træerne skal virke som Silhuetter, til at holde de enkelte Planer ude fra hinanden og give Landskabet Dybde. I en Række af Tizians Ungdomsarbejder finder man ganske lignende Træer: foruden paa Zigøjner-Madonna'en i Uffiziernes Billede af Madonna med Barnet og den hellige Antonius, i Wiener-Museets Billede af den lille nøgne Dreng, der slaar Tamburin, og i de tre Fresker fra 1511 i Scuola del Santo i Padova. Desuden, dog i rigere Landskaber, i de to berømte Værker »Menneskelivets Aldre« i Bridgewater House og »Hellig og profan Kærlighed« i Villa Borghese. Ogsaa i andre omtrent sam-

tidige venetianske Billeder findes Elmetræs-Silhuetter anvendte, saaledes i to Malerier, der henføres til Giorgione: Apollon og Dafne i Venedigs erkebiskoppelige Seminarium og »Koncerten« i Louvre. Men Stammer og Grene er traadfine og sveje, Bladene spinklere, Silhuetten tyndere. Ogsaa i Baggrundslandskabet for Palma vecchios tre blonde Søstre (i Dresden) findes et Par Elmetræer. Men Bladene er mere prikkede. Elmetræerne i Glyptothekets Billede kan betragtes som Tizians Signatur. De beretter, at Billedet er et Ungdomsarbejde af ham, malet i Tiden omtrent mellem 1505 og 1512.

IV

Dog ogsaa det centrale i Glyptothekets Billede indordner det blandt Tizians Ungdomsarbejder. Allerede det foregaaende Slægtled af norditalienske Malere havde stræbt at give Hovederne større Livfuldhed ved at dreje dem og bøje dem frem eller tilbage. For dem var det dog mere en Opgave i Tegnekunst og et Middel til at godtgøre, at de kunde bryde Billedets Forflade og derved skabe et Indtryk af Rum. Tizian arvede Opgaven, men uddybede den kunstnerisk. I nogle Ungdomsarbejder har han en pludselig, stærk Hoveddrejning; det er som en kraftig Akcent paa det sjælelige. Han lader ogsaa Figurerne bøje Hovederne frem eller tilbage, og idet han satte stærke Lyspartier mod store Skyggemasser, skabte han rent malerisk et kraftigere Indtryk af Rum, end Malerkunsten tidligere synes at have kendt. Og de hældende Hoveder — en af Leonardos Opdagelser — gav en Forestilling om stærk Følelsesbetoning, men Øjnenes Blik bort fra Beskueren giver et Indtryk af fornemt behersket, tilbagetrængt Følelse. Saadanne Hoveder fra Tizians Ungdom er vidunderlig intensive, overtrukne som med et Slør af Sorg eller Vemod, kun ladende se et Glimt af en vel forborgen Smerte. Og saa aabenbarende sig i den største maleriske Skønhed. To Gange i Tizians Ungdom havde Pesten hærget Venedig. Hvis der tiltrænges en Forklaring af Modsætningen mellem Skønhedsglæde og Tungsind, kan der henvises til Den sorte Død.

Madonnahoved. Udsnit af et af Tizians Billeder i Dresden.



Kristushoved fra Tizians Billede i Dresden »Skattens Mønt«.

Jeg sigter til saadanne Værker som den dejlige Madonna i Dresden, der moderstolt og vemodig viser sit lille Barn til Maria Magdalene. Det Væld af modstridende Følelser, der stiger i hende, har Tizian antydet i Hovedets Holdning: vendt, hældende, Blikket drejet. Og i Louvre er der den blomstrende, hvide, blaaøjede og blonde Pige, som en forelsket Mand har ladet Tizian male. Med hældende Hoved betragter hun sin Dejlighed i to Spejle; et Skær af Vemod falder over hendes Aasyn. Thi alt er Forfængelighed. Meget fortættet er Virkningen i Dresdener-Billedet af Skattens Mønt. Med en let Drejning og Hældning af Hovedet, en let Trækning om Munden afgør Kristus Spørgsmaalet, og med et Blik, der som en sylspids Braad gennemstinger Spørgerens Træskhed.

Dybest og mægtigst tillige er dog Følelsen givet i hint Billede »Koncerten« i Pitti-Galleriet, der siden 17. Aarhundrede har gaaet under Giorgiones Navn. Først i vor Tid er det tilbagegivet Tizian. Forarbejderne til de to Hovedfigurer findes ogsaa uomstrideligt blandt Tizians Ungdomsværker, ikke mellem Giorgiones Malerier. Hovedskikkelsen er jo en Augustinermunk, som har spillet Duet med en Confrater, og hvis Fingre endnu krummer sig over Spinettens Taster. Men det er ogsaa Munken Felix, som har været i Elverland, og som nu langsomt, dvælende, lyttende efter Tonerne der fjærner sig løsriver sig fra Fortryllelsen.

Hovedet af den spinetspillende Munk paa Billedet af »Koncerten« i Pitti-Galleriet.

Glyptothekets Portræt hører til denne Række Billeder. Den maleriske Modsætning mellem Lys og Mørke kan i Billedets nuværende Tilstand kun anes, ikke ses. Men klart nok er det menneskelige Indhold, Tizian har givet med uforlignelig Kunst gennem Hovedets Drejning og Hældning, gennem Blik og Mund. Det kan benævnes med det ene Ord: Resignation.

FRANCIS BECKETT

KOBBERSTIKSAMLINGENS REMBRANDTTEGNINGER

I

Forsynet har ikke vist sig fra sin gavmildeste Side overfor vort Museums Samling af gamle Mestres Haandtegninger. Ingen af vore ældre Samlere har været saa heldige og forudseende som de svenske Samlere og navnlig Tessin, da han fra Crozats Samling hjembragte de Mestertegninger, der nu hører til Sveriges Nationalmuseums største Skatte. Mapperne i vor Samlings Magasin vidner med deres Hundreder af Blade om enkelte Samleres store Iver og Interesse, men ikke om Held og Indsigt. Christian II forsømte øjensynligt en særlig gunstig Lejlighed til ogsaa at erhverve sig Haandtegninger af Albrecht Dürer, da denne i Nederlandene overrakte ham den Samling af sine Stik, der efter al Sandsynlighed er den samme, der nu danner en af vor Kobberstiksamlings værdifuldeste Bestanddele.

I høj Grad taknemlige bør vi dog føle os for vore gode Blade af andre Mestre, hvis Tal nylig er blevet forøget ved den Larpentske Gave: for mange gode tyske Tegninger, hvoriblandt en hel Række af Hans Baldung Grien og enkelte af Hans Holbein den ældre, for vor eneste fremragende Italiener, den hellige Kristoffer med Kristusbarnet, der ligesom for at bøde paa vor Fattigdom har været tilskrevet baade Leonardo og Mantegna; for flere udmærkede Blade af Hollænderne og særlig for de Tegninger af Rembrandt, Skæbnen i et af sine allergavmildeste Luner har tildelt os. Faa som de er, selv efter den Forøgelse der i den senere Tid er tilgaaet dem ved Gave eller Køb, men til Gengæld næsten alle fra Rembrandts modneste Tid viser de os en Side af hans Kunst, der ikke er den mindst ejendommelige og fængslende.

TOBIAS FORSKRÆKKES AF FISKEN.

H. 208 mm., B. 291 mm. Hofstede de Groot Nr. 5.

Det er ikke ved deres skønne Stil, Rembrandts Tegninger indtager en særlig Plads i alle Tiders Kunst. Rafael har efterladt os Tegninger, der i denne Henseende langt overgaar Rembrandts. Heller ikke ved det de store Geniers Tegninger ellers saa ofte kan fortælle os om det anspændte Arbejde, den Kamp, der kan ligge mellem Mesterværkerne i deres endelige afklarede Form og de første Inspirationer. Leonardos eller Michelangelos Tegninger giver os et langt mere imponerende Indblik i en stor Kunstners aandelige Værksted. Men den Tone af dyb Menneskelighed, af en under Livets Modgang lutret Sjæls uendelige Medfølelse og inderlige Forstaaelse af alt menneskeligt som er Indholdet i Rembrandts Kunst klinger os ikke nogetsteds imøde saa fuldt og rent og umiddelbart som i hans Tegninger.

Og der er ingen der har behersket Stregens Kunst med et større Mesterskab. Rembrandts Evne til at udtrykke saa uendelig meget med yderst lidt, til ved nogle faa Linier at give et Udtryk, en Form eller en Bevægelse præger allerede mange af hans tidlige Tegninger og træder stadig stærkere frem efterhaanden som han udvikler den ham ejendommelige Tegneteknik: de faste, sikre, mesterligt aftonede Konturer, den overvejende Brug af rette Linier og de med Penslen paasatte Blæktoner.

Blandt det store Antal Tegninger, der er bevaret os fra Rembrandts Haand — Hofstede de Groot opfører i sit Katalog[1] et Antal af over 1600 — synes kun en forholdsvis ringe Del at have været udførte som Forarbejder til Malerier og Raderinger eller at have fundet Anvendelse som saadanne. Mange af Tegningerne er Indtryk og Iagttagelser til fremtidigt Brug, men det, der kendetegner en overvejende Del af dem overfor alle andres Tegninger og giver dem en ejendommelig, selvstændig Betydning, er, at de skyldes en rent umiddelbar Trang, en Drift til gennem dem at udtale sig om alt, hvad der laa ham paa Sinde. Det er som var de det Sprog, hvori hans rige Gemyt maatte udtrykke sig og hans Hjærte helst talte, og det er derfor i Tegningerne, at hans Kunst viser sig i sin fulde Mangesidighed.

Intet af Malerierne viser os Rembrandt som Genremaler, men ved sine Tegninger er han paa dette Omraade den største af alle.

[1] Hofstede de Grott: Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs. Haarlem 1906. Ved Betegnelsen HdGr. og Nummerangivelse henvises i det følgende til dette Værk.

Det daglige Liv i Familiens Kreds har ydet ham Stof til Genrebilleder, der hører til det vidunderligste, Kunsten har givet os. Den største Ømhed og det rigeste Lune præger en Række Tegninger af Børnene. Vi ser dem som ganske smaa i Moderens eller Ammens Varetægt, ser dem forsøge deres første Skridt og er ogsaa en enkelt Gang Vidne til en dramatisk Scene af deres Opdragelse. Og hans unge Hustru som han i saa mange af sine Malerier har skildret med ungdommelig overgiven Stolthed lærer vi i Tegningerne at kende paa en langt mere intim og indtagende Maade. Maaske det bedste af alle Rembrandts mange Selvportrætter er en Tegning, den berømte fra Heseltines Samling, der viser Kunstneren i hel Figur klædt i sin Arbejdsdragt. Han staar let skrævende i sin lange Kittel med Hænderne i Siden og Hat paa Hovedet og ser opmærksomt frem for sig, som om han underkastede sit eget eller en Elevs Arbejde et kritisk Eftersyn. Den kraftige firskaarne Skikkelses Holdning giver et Indtryk af Magt og rolig Selvbevidsthed og fuldkomment frit for den Poseren, som mange af de malede Selvportrætter lider under virker dette særligt livfuldt og overbevisende i sin Karakteristik. Det er tillige et af de bedste Eksempler paa Rembrandts Mesterskab som Tegner, med de færrest tænkelige Midler er der opnaaet den største plastiske Virkning.

Tegningerne af de ejendommelig maleriske Skikkelser, hvoraf det brogede amsterdamske Folkeliv frembød saa mange, giver saa langt mere end blotte Studietegninger. Uden at have tilsat noget i Opfattelsens Skarphed vidner de om en inderlig Medlidenhed med dem, Livet har faret ilde med. Den gamle Stodder, Tiggersken eller Gadedrengen som roder i sine Lommer for at finde en Styver til en Vaffel er skildrede udaf et medfølende Hjærte. Den jødiske Befolkning, som med den Frihed, den nød, og i sin særlige Bydel, i hvis umiddelbare Nærhed Rembrandt boede saa mange betydningsfulde Aar, havde bevaret saa meget af sin orientalske Fremmedartethed, har han studeret ikke alene med en Malers Øje men ogsaa med den største menneskelige Interesse og Forstaaelse.

Hans bibelske Tegninger viser det nøjeste Kendskab til den hellige Skrift. Han har ikke alene behandlet de traditionelle Æmner, der saa længe har været Kunstens Fælleseje, men lige saa ofte lidet kendte Bibelsteder eller blotte Antydninger i Teksten. Ved deres Simpelhed og Inderlighed virker de saa umiddelbart som var de hans Tanker og Kommentarer under Læsningen.

DEN HELLIGE HIERONYMUS.

H. 197 mm , B. 255 mm. Hofstede de Groot Nr. 6.

JAKOBS DRØM. Gave fra Frøken Suhr.

H. 186 mm., B. 248 mm.

Af Rembrandt som Landskabsmaler viser Tegningerne os en ganske anden Side end Malerierne. I disse er det, baade hvor Motiverne er ganske fremmedartede og komponerede og i de sjældnere Tilfælde, hvor de er ganske hollandske, en Digter og Drømmer der taler. En mystisk Stemning hviler over dem, et overnaturligt Lys bryder igennem Uvejrshimlene og belyser grelt og skarpt som et Søgelys et enkelt Parti. Ogsaa i de malede Landskaber fra den senere Periode, der er langt mere rolige og afdæmpede i Stemningen, ja selv i det lille Vinterbillede i Kassel, hvis Motiv er ganske hollandsk, raader den samme Stemning af Uvirkelighed, Naturen synes at ligge i Dvale; Menneskene bevæger sig søvngængeragtige omkring[1].

I Tegningerne lyser den klare Dag os imøde; i næsten dem alle skinner Solen fra en skyfri Himmel. Det er de enkleste Motiver nogen Maler kunde vælge sig: de smaa hollandske Bønderhuse med deres Lader og Høhjelme, omgivne af Træer, ved Kanten af Kanalerne eller i Ly af de talløse Diger med Udkig til Græsgangene med Kvæget og de smaa Byer og Lunde i Horizonten, de flade Enge med de mange Møller, Vejene gennem Landsbyerne eller Partierne langs den brede Amstelflod med dens maleriske Krumninger.

Den fineste Sans for Billedvirkningen, den sikreste Evne til at understrege det væsentlige paa Bekostning af det underordnede udmærker disse Tegninger og giver dem Udseendet af snarere at være de mest gennemtænkte og vel overvejede Kompositioner end de hurtigt nedtegnede Skitsebogsblade, de i Virkeligheden er.

II

Til vor Samlings ældre Besiddelser hører den store anselige Tegning: Tobias forskrækkes af Fisken. Paa deres Vandring langs Tigrisfloden har Englen og Tobias holdt Rast og Tobias har benyttet sig heraf til at bade sine Fødder, da en Fisk farer op af Vandet,

[1] Naar Hofstede de Groot (Onze Kunst 1909, XVI Deel) anser et af de i den senere Tid opdukkede malede Landskaber, et Parti ved et Bondehus, for »et tro og direkte Studie efter Naturen«, fordi han har kunnet paavise en Tegning, der gengiver det samme Hus og Omgivelser blot set fra et forskelligt Punkt, gaar han sikkert for vidt i sin Slutning. Maleriets hele Stemning og dets kunstige Lysvirkning, om man kan dømme efter Reproduktionen, taler imod en saadan Antagelse og hertil kommer, at Motivet viser sig at være det samme, som — omvendt — er behandlet i Raderingen Bartsch N° 222 blot med Tilfojelsen af Figurerne og nogle mindre Kompositionsændringer. Baade Maleri og Radering er derfor sikkert udførte paa Grundlag af samme os ukendte Tegning, der maa ligge nogle Aar forud for Maleriet, da dette er dateret 1654, Raderingen allerede 1652.

som vilde den angribe ham. Han og den lille Hund, der var løbet med dem fra Hjemmet, viger heftigt forskrækkede tilbage, men Englen bøjer sig beroligende henimod ham og byder ham gribe Fisken og trække den op paa Bredden. Baggrunden for den raskt og sikkert tegnede smukke Gruppe dannes af et stærkt kuperet Landskab med enkelte Træer og fjærne Højdedrag, hvis Linier harmonerer smukt med den stærke Virkning af Englens udbredte Vinger; i Mellemgrunden tilhøjre driver en Hyrde sine Faar ind i en Hulvej.

Til Grund for Tegningen ligger sikkert italienske Forbilleder. Saavel Kompositionen som, paa enkelte Punkter, Tegnemaneren, leder Tanken hen paa bolognesisk Landskabskunst fra det 17. Aarhundrede, som gennem Caraccierne havde udviklet sig ned fra det 16. Aarhundredets Venetianere. En Sammenligning med Tegninger af den særlig som Raderer kendte Bologneser Giovanni Francesco Grimaldi, hvoraf Museet ejer en Række, viser stærke Lighedspunkter i Henseende til Figurernes Størrelse og Anbringelse i Landskabet og den noget tørre Behandling af Træerne, der næsten virker forstenede. Ganske Rembrandtsk er Laveringen med en forøvrigt af ham meget sjældent anvendt rød Tone.

Der kan næppe være nogen Tvivl om, at vor Tegning er fra Rembrandts senere Tid. Englen minder meget om Englen paa en Tegning af Peters Befrielse af Fængslet i Städelsches Institut (HdGr. 333) som regnes for at tilhøre den sene Periode; stærke Lighedspunkter trods al Forskel er der ogsaa med en Tegning i Albertina (HdGr. 1406), som fremstiller samme Æmne af Tobias' Historie. Denne sidste Tegning er et Forarbejde til Maleriet i Glasgow, der med ret stor Sikkerhed kan sættes til Begyndelsen af 1650'erne, hvilket vel ogsaa med Sandsynlighed kan regnes som vor Tegnings Tilblivelsestid, uden at det dog derfor er udelukket, at den maa dateres adskillige Aar senere. Den bærer Kunstkammerforvalter Lorentz Spenglers Samlerstempel og er vistnok nogen Tid efter dennes Død sammen med Tegninger fra hans Samling gaaet over i kongelig Besiddelse. Den synes at have været ret bekendt i tidligere Tid, da der findes flere Kopier efter den, én forekom paa Klinkosch's Auktion i Wien, en anden findes i Bonnats Samling.

Den smukke men desværre noget afblegede Tegning: Den hellige Hieronymus i Ørknen hører ogsaa til Samlingens ældre Bestand; hvornaar og fra hvis Samling den er kommet til denne, vides ikke. Hieronymus sidder foran Indgangen til sin Hule, Kardi-

JAKOBS MØDE MED LABAN.

H. 170 mm., B. 216 mm. Hofstede de Groot Nr. 820.

nalhatten har han anbragt paa en Træstump og nede tilhøjre ses Løven, hans trofaste Ledsager. Den hellige Mand er ikke her, som ellers hos Rembrandt, fremstillet i fortvivlet Bøn eller i roligt Studium; han sidder i mismodige Tanker med Hovedet støttet i sin højre Haand, venstre Haand holder nogle Blade Papir, vel et af de Breve, hvori han til sine Venner bittert beklager sig over Eneboerens strænge Lod og den voldsomme Kamp mod Kødets Lyster, han havde at udstaa.

Tegninger, der i Stilen er meget beslægtet med vor, findes bl. a. i Amsterdam: Josef forklarer Drømme i Fængslet (HdGr. 1159), hos Bonnat: Tobias og Englen (HdGr. 679) og i Berlin: Den barmhjærtige Samaritan (HdGr. 62), der sikkert alle skriver sig fra Perioden 1650-55.

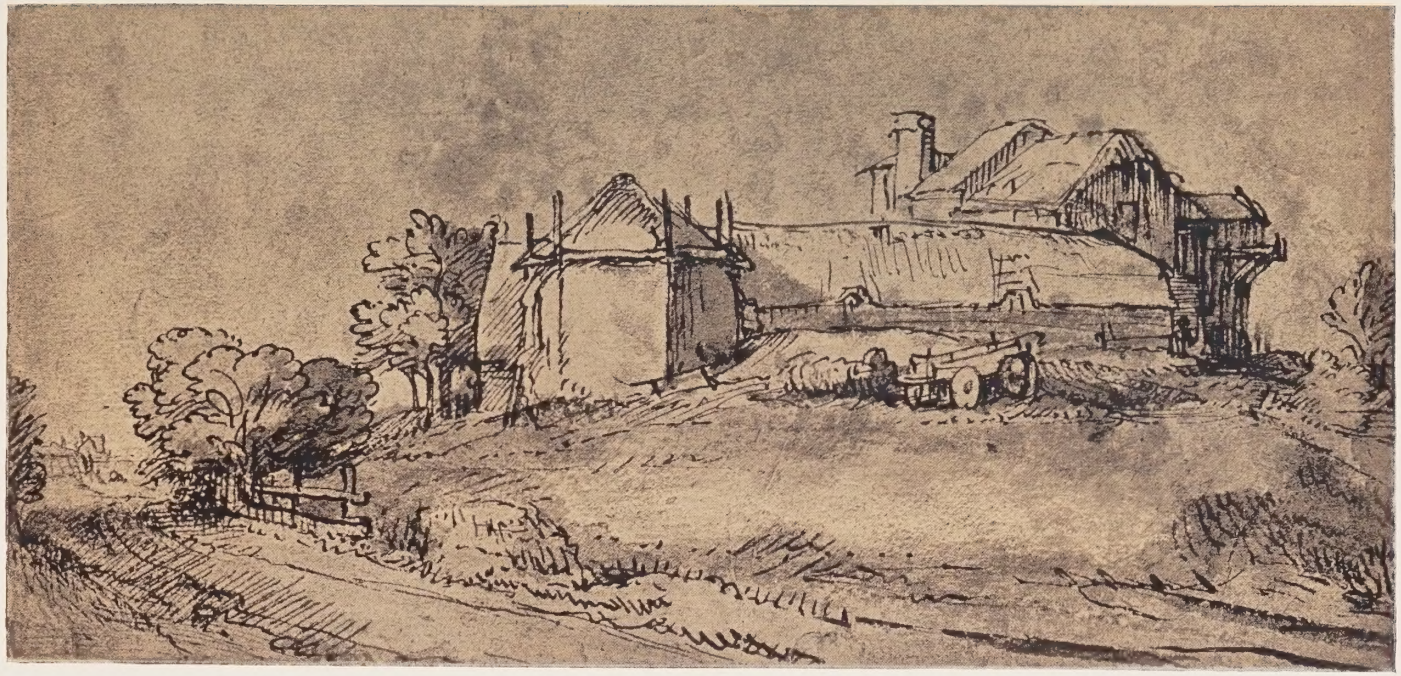
Endnu to Tegninger, der af Hofstede de Groot tillægges Rembrandt, findes i Samlingen fra gammel Tid. Den ene, en Figurtegning er saa afbleget og udvisket, at den næppe kan siges at eksistere længer. Man skimter de svage Konturer af en Gruppe paa tre Mænd, der efter al Sandsynlighed fremstiller Josef, der tyder Drømme i Fængslet. Om den anden, et lille Landskab med en Gruppe Huse ved en Kanal, der ved Pletter og Afblegning har mistet hele sin Virkning, er en Originaltegning af Rembrandt, er ligesaa vanskeligt at bedømme. Yderligere er den stærkt beskaaret i højre Side, hvor en Mølle synes at have dannet Afslutningen. Et lignende Parti er fremstillet paa en Tegning i Hertugen af Devonshires Samling (HdGr. 83).

Denne beskedne Repræsentation for Rembrandts Haandtegninger fik for nylig ved Gave en Forøgelse i en Tegning, der maaske er Samlingens allersmukkeste. Æmnet er sikkert Jakobs Drøm, selv om Fremstillingen — som forøvrigt i mange andre af Rembrandts Tegninger — ikke falder sammen med Biblens Tekst. Paa en Jordhøj ved Siden af en portlignende Bygning har en Yngling lagt sig til Hvile efter en lang trættende Vandring. Han sover trygt med dette rørende, hjælpeløse Udtryk, som Rembrandts sovende Figurer saa ofte har. Over ham svæver en Engel, som opmærksomt betragter den Sovende og hvis Blik og Gebærde udtrykker baade Forundring og Varsomhed. Dette er langt fra den gængse Fremstilling af Jakobs Drøm med Stigen fra Himlen, ad hvilken Englene stiger op og ned, men Ynglingen med sin Vandringsstav og Hatten, der under Søvnen er faldet af hans Hoved, har stor Lighed med Jakob, som han frem-

stilles i andre af Rembrandts Tegninger af dette Æmne, der ingenlunde holder sig nøje til Biblens Ord. Noget andet Sted i Biblen, der passer til Tegningen, er ialfald vanskeligt at finde. Den mærkelige baandagtige Sky eller Luftbølge, hvorpaa Englen synes at hvile og som giver et Indtryk af, at den har svunget sig ned fra Himlen, genfindes omtrent i samme Form paa en Maries Bebudelse i Walter Gays Samling (HdGr. 777) og i en Tegning i Hamborg: Englen, der viser Hagar Kilden (HdGr. 342). Begge disse Tegninger og en tredje i Berlin af den hellige Familie paa Flugten til Ægypten (HdGr. 53), der i Udførelsen staar vor Tegning særlig nær, viser en lignende diagonal Komposition og de kan alle med nogenlunde Sikkerhed dateres fra Midten af 50'erne. Et Samlerstempel viser, at vor Tegning har været i den bekendte engelske Samler Jonathan Richardson den ældres Besiddelse.

Ved Køb har Samlingen erhvervet endnu en af Rembrandts bibelske Tegninger. Æmnet har ikke altid været anerkendt som bibelsk og det er hos Hofstede de Groot kun betegnet som et Møde mellem en Olding og en ung Mand. Senere har man ment deri at se Jakobs Forsoning med Esau, men herimod synes Aldersforskellen mellem Personerne at tale. Rimeligere er det at antage, at Rembrandt her har fremstillet Jakobs Møde med Laban. Kvinden med Faarene kan være Rachel, som Jakob havde mødt forinden ved Hjorderne. Gruppen af de to Figurer, der staar i tavs Omfavnelse, er af en egen højtidelig Virkning i Landskabet, som noget minder om Claude Lorraines Kompositioner. Ogsaa denne Tegning er fra Rembrandts senere Tid; en Tegning i München: Kristus og Horkvinden (HdGr. 383), der i Stilen staar den meget nær, er tegnet paa Bagsiden af en Begravelsesindbydelse fra 1659.

Ligeledes ved Køb er Samlingen kommet i Besiddelse af en af Rembrandts Landskabstegninger. Det er et af de Motiver, han med Forkærlighed har behandlet baade i Tegning og Radering. Paa en Høj ligger et langt lavt Bondehus med den typiske Høstak og et Par gamle Hytter. Foran Huset løber en Vej ud i det Fjærne, hvor nogle Smaahuse skimtes. Solen staar ret lavt, dens Lys fanges af Tagene og de smaa Trægrupper ved Vejen; en Vogn staar ude ved Huset og ved Høstakken er en Mand beskæftiget. Det gulbrune Papir, der er benyttet til Tegningen, giver Lyset en egen Mildhed og Varme og Virkningen af Skyggen over Vejen mod det solbeskinnede Fjærne er af stor Finhed.



LANDSKAB MED ET BONDEHUS.

H. 88 mm., B. 183 mm.

Flertallet af Rembrandts Landskabstegninger kan vel efter de Holdepunkter, som de daterede malede og raderede Landskaber giver, antages at være udførte i Tidsrummet fra nogle Aar før 1640 til nogle Aar efter 1650. Nærmere at angive vor Tegnings Tilblivelsestid indenfor denne Periode er vanskeligt; den kan vel sættes til dens sidste Halvdel om end ikke til de allerseneste Aar.

G. FALCK

Vårarbete.

KARL WILHELMSON

OCH HANS ARBETEN I STATENS MUSEUM FOR KUNST

Den danska konstens särmärke är, utifrån sedt, iakttagelsens skärpa och pålitlighet. Detta arf från den store läraren Eckersberg har generation efter generation bevarats och stundom förökats. När den danske bonden, tack vare tidens allmänna riktning, på 1840-talet kom inom konstnärernas synkrets, framstod han i osminkad äkthet, tagen på kornet i sina vanor och sysselsättningar, hvarken förstorad eller förflackad. Den hederlighet och vederhäftighet, som utmärker Dalsgaard och Vermehren, återkommer hos Michael Ancher, då han på 80-talet vinner ett nytt område åt den danska konsten i sina målningar ur sjömanslifvet. Det har hos honom blott tillkommit ett drag af manlighet och storvulenhet, som sätter pricken öfver i'et.

Den svenska konsten har ingenting motsvarande under samma tid. Den tog länge sitt patos ur litterära inspirationskällor: folkvisor, guda- och hjältesagor, och då Düsseldorf blef modernt och lockade till sig våra figurmålare, fingo vi genom Wallander, Nordenberg, Amalia Lindegren m. fl. en skildring af svenskt allmogelif och svenska seder, som ingenting har att säga oss, emedan den helt och hållet byggde på utländska förebilder. Höckerts arbeten med motiv från Lappland och Dalarne höjde nivån af den svenska målarkonsten men stå inom sin tid som en isolerad företeelse. Med 80-talet kom genombrottet i den svenska konsten. En hel genera-

tion af konstnärer studerade i Paris, tillägnade sig fransk teknik och franska synpunkter, utställde i Stockholm under trikoloren, kallade sin utställning »Från Seinens strand« och kallades själfva »våra parisare«. En af de mest förfranskade bland dem, Hugo Salmson, målade ömsom franska konfirmander, ömsom skånska bondbarn, som gjorde lycka i Paris men som inte gåfvo någon stark resonnans i Sverige. Det blef ingen epok af dessa taflor, emedan de blott varit en tillfällighet i en rutinerad och flitig målares lif.

De flesta af de under franskt inflytande utbildade konstnärerna återkommo omkring 1890 till Sverige, och alla de bland dem, i hvilkas begåfning var framtid, stöptes i en ny och fastare form under inflytelsen af den svenska naturen, som med ens grep och förvandlade dem. Från detta årtionde äga vi en konst, som återger den svenska jorden, hafvet vid våra kuster, rymden öfver våra hufvuden, djuren i våra skogar och vid våra stränder på ett sätt hvari vi återfinna våra egna känslointryck och erfarenheter. Blott människan saknades — den människa nämligen, som nödvändigt hör ihop med torfvan och böljorna, svensken som naturprodukt.

Svensken, oförbehållsamt sedd på nära håll, kom in i vår konst tack vare Carl Wilhelmson. Han är den förste och hittills den ende af våra målare som fixerat den svenska folktypen och i den rätt mycket af det svenska folklynnet.

Wilhelmson hör till de konstnärer, som länge på sin näthinna medföra en återspegling af de tidigaste lifsintrycken och sätta sin främsta uppgift i att frammana dem. Först småningom vidgas hans blick, och han eröfrar den ena provinsen efter den andra, utan att dock förlora kontakten med sin utgångspunkt.

Han föddes den 12 november 1866 i ett fattigt sjömanshem i Skaftö, i Bohusläns skärgård, och kom vid 14 års ålder till Göteborg, där han, tack vare sina konstnärsanlag, fick arbete som litograf. Sin första konstnärliga underbyggnad förvärfvade han hos Carl Larsson i dennes målareskola på Valand i Göteborg (1886-88). Till Paris begaf han sig 1889 och försörjde sig här, liksom i Göteborg, på sitt yrkesarbete som litograf. Detta var af rent kommersiellt slag och hade därför lyckligtvis intet inflytande på hans konstnärliga utveckling.

Wilhelmson kom till Paris just som den svenska konstnärsgruppen från 80-talet höll på att bryta upp därifrån. Någon kontakt med denna fick nykomlingen icke, och hans utveckling blef en helt an-

nan än deras. Han blef elev på Robert Tony-Fleury d. y:s atelier, och vid sidan om atelierstudierna målade han hvarje vinter någon stor tafla — en gång en stor religiös komposition, en Kristusfigur i ett landskap, andra gånger figurrika scener från Pariskyrkorna Saint Germain-l'Auxerrois och Notre Dame. Men hvarje sommar for han hem till Skaftö och målade där hvad han såg så som han såg det. En märklig fasthet och klarhet i medvetandet om hans uppgift präglade från första stund dessa hans arbeten. Det var ej någon vanlig ögonblicksbild han gaf. Det var en stark lifssyntes, som bottnade i de outplånliga barndomsintrycken. Barnet lär sig fatta interiören, inom hvilken det lefver, förr än landskapet utanför denna, och de mänskliga intryck det först erfar komma från kvinnor — i normala fall från modern — långt mera än från män.

Under begynnelseåren riktar Wilhelmson också sin uppmärksamhet uteslutande mot interiören, i hvilken han med hela sin varelse hör hemma, och mot de kvinnor som stå honom närmast — modern, systern och deras vänner och bekanta. Han återger hemmets hvardagsrum med de gulbruna papperstapeterna, de hemväfda trasmattorna och de från staden hämtade möblerna, det blir den ständiga bakgrunden för det lif han känner. Och i denna omgifning se vi kvinnor röra sig, hvilkas lif är möda och arbete från början till slut. De äro slutna och allvarsamma, de känna lifvets tyngd och ansvar både från hvardagssläpet och från söndagsförkunnelsen i kyrkan. De framställas aldrig i några afgörande och betydelsefulla ögonblick, såsom ofta är fallet hos de danska konstnärerna, men hela deras inre ligger klart för betraktaren, återgifvet med samma uppenbara trohet som omgifningen och dräkten.

Representativ för denna Wilhelmsons första period — som kan räknas från 1892, då han målade »Det gamla paret« — är »Systrar« i Kunstmuseet (1897), liksom de två målningarna i Nationalmuseum i Stockholm »Trött« (porträtt af konstnärens moder, 1897) och »Min syster« (1899). De båda systrarna på den förstnämda målningen äro söndagsklädda i mörka, släta klädningar och med sidendukar knutna om hufvudet. Den äldsta är bortåt trettio år. Hennes vänstra hand hvilar på den unga systerns axel, som lutar sig emot henne, och den högra handen på pärmen af postillan — man kan taga för gifvet att det är Schartaus predikningar —, och med sänkta ögonlock gömmer hon de ord hon läst i sitt hjärta. Med dem till hjälp vill hon gå sin väg ostraffligt genom det svåra och farliga lifvet. Den

femtonåriga systern gör ett aktningsvärdt försök att samla intrycken af hvad hon hört, men underlaget af lifserfarenhet fattas, och tanken letar förgäfves efter en tråd att följa. Med fin psykologi har konstnären gifvit oss både samhörigheten och afståndet mellan de båda gestalterna.

Samma år som »Systrar« målade Wilhelmson sin första exteriörbild »Afton«, äfven den i Kunstmuseet. I den förra gaf han oss helgdagen, i den senare hvardagen. Motivet med två sammangjutna figurer, som ofta återvänder i hans konst, möter oss äfven här. Samma modell som till den äldre systern i den nyssnämda målningen återkommer här i knäbild, sittande vid stranden, och invid henne en tio- à tolfårig flicka i profil. Bakgrund ger fjärdens vatten och skrofvet af en kosterbåt. Där bortom ses en remsa af klippstranden midt emot. Det är något trångt och instängdt öfver Wilhelmsons bohuslänska landskap. Dagens arbete är slut, det bjudes en stunds hvila före nattsömnen. De båda flickorna hafva ingenting att säga hvarandra. Lifvets ström rinner, hvad blir det till? Sådan tycks barnets oklara känsla vara, sådan den äldres bittra erfarenhet, och så skola de sitta der kväll efter kväll, trötta af arbete och tunga i hågen, hvar och en i sina tankar.

Under 90-talet hade Wilhelmsons uppmärksamhet uteslutande riktats på födelsebygdens natur och människor. Den utmärkta målningen »Fiskarkvinnor på hemväg från kyrkan« (1899, i Nationalmuseum i Stockholm) ger det fasta och vägande slutresultatet af detta årtiondes arbete.

Wilhelmson hade då ännu ej sett mera af Sverige än Bohuslän. Men år 1900 kom han att göra ett besök i Värmland, och en ny natur och nya lynnesdrag och egendomligheter i det svenska folklifvet tilldrogo sig hans uppmärksamhet och lade beslag på hans iakttagelseförmåga. Han fick se en jordbrukande befolkning med större kraft att ösa ur lifvets glädjekällor än de fattiga och betungade fiskarekvinnorna i Bohuslän ägde. Både inomhus och utomhus är det större utrymme och vidare horisont, tryggheten och välmågan ger värdighet och stolthet åt människotypen (Gårdens dotter, Göteborgs museum, 1902), och naturen väcker resonnans i människosinnet (Lördagsafton, Thiels galleri, 1900; Juniafton, Göteborgs museum, 1902). Akvarellen »Höstdag« (1902) i Kunstmuseet med dess idyllstämning ger en antydan om denna epok i konstnärens verksamhet.

Hans nästa målning i Kunstmuseet heter Barnet (1903). Det är en modern madonnabild af stark koncentration och finkänslig enkelhet. Den unga modern sitter framåtböjd, hållande sitt lilla barn i famnen. Konstnären hade ej behöft gå bort för att söka detta ämne, det hade kommit till honom, som hans ämnen i allmänhet, och äktenskapets och faderskapets nya lycka lyser däröfver. Från denna tid kommer äfven stadsinteriören och dess kvinnliga invånare inom hans synkrets, liksom äfven motiv ur barnvärlden tidtals dyka upp — allt sedt på nära håll enligt konstnärens natur.

Sommaren 1904 tillbragte Wilhelmson på egendomen Löfsta i närheten af Uppsala, och här fick han ett nytt intresse — mannen, hästen och deras gemensamma arbete. Han återkom 1905, 1906 och 1908, och resultatet föreligger i en rad af arbeten, bland hvilka hufvudverket är »Vårarbete« (i Kunstmuseet), måladt under somrarna 1906 och 1908.

Det är en stor duk, i synnerhet på bredden. Det långa afståndet mellan dragarna och drängarna i förgrunden ger ett osökt tillfälle att låta slättens horisontallinje verka imponerande vid, under det att det förträffliga djupperspektivet ytterligare betonas af sidogruppen af hästarna och drängen med harfven, som ger en upprepning af hufvudmotivet i förkortning mot åskådaren. Den främste drängen för med stadigt grepp den tunga mullskopan genom den upplöjda myllan, under det att kamraten, som dyker upp bakom honom som en del af hans egen varelse, tyglar de lugnt arbetande, kraftiga hästarna. Och alltsammans blänker i vårsolens ymniga ljus, som gör arbetet till en fest.

De uppländska ämnena hade omsider riktat Wilhelmsons intresse på den manliga gestalten och dess karaktär, och då han återvänder till västkusten eller gör en afstickare upp till Kiruna i Lappmarken (1906) få männen hufvudparten af hans intresse en tid framåt.

Två resor till Spanien (1910 och 1913) hafva fört Wilhelmsons konst in på nya vägar, men en redogörelse för dem ligger utanför min uppgift, som allenast är att belysa tillkomsten af hans arbeten i Kunstmuseet och deras plats i hans utveckling.

Den uppenbarelse af den svenska folktypen och i denna den svenska folksjälen sådan den framträder under primitiva förhållanden, som Carl Wilhelmson gifvit i den största och mest vägande delen af sin konst, är en nyskapelse af genialt slag. Den skarpa in-

tellektuella uppfattningen och uttrycksförmågan står i full öfverensstämmelse med den måleriska synens självständighet. Den franska skolan först i Carl Larssons undervisning, därefter i Parisateliern kom honom väl till pass och gaf honom de nödvändiga förutsättningarna för att tillkämpa sig ett uttryckssätt fullt adækvat med hans ämnen. Man spårar skolan i de dämpade färgerna och de smältande och veka lufttonerna i hans tidigaste arbeten, men det dröjde ej länge innan han kunde ta ut lokalfägerna i deras fulla styrka utan att gå miste om den atmosfäriska effekten. Färgglädjen spelar en stor roll hos honom. Stugorna lysa på långt håll hemtrefligt röda och gula, de ångande hästarnas kastanjebruna skinn glänsa praktfullt mot grönskan i landskapet, ränderna och rutorna i kvinnornas brokiga sjalar bereda konstnären ett ogement nöje, och en blå blus eller den blåa fjärdens vatten sätter honom i hänryckning. Men hur måttfull och besinningsfull är icke denna färgkonst i all sin styrka. I små korta penseldrag, som ej dölja väfvens trådar, sätter han färgen glest och tunnt på duken, med utsparade små mellanrum, som ge illusion af solstänk och glitter, och när man på nära håll granskar detta mosaikarbete af färgfläckar, förvånas man öfver den kraftiga och helstöpta afståndsverkningen.

Wilhelmson tillhör icke någon skola. Han har heller icke bildat någon. Den svenska självpröfningen, som inom skönlitteraturen satt frukter i Strindbergs, Ernst Ahlgrens, August Bondesons, Pelle Molins, Albert Engströms och andras arbeten, har blott hos Wilhelmson fått röst och stämma i vår målarkonst. Hans kloka och trohjärtade uppfattning, hans fina och själfulla blick för folk och bygd och sammanhanget dem emellan har tillfört oss ett nytt värde, som gör hans verk dyrbara för oss. Icke desto mindre glädjas vi åt att se honom rikt och väl representerad i den danska statens museum, bland annat därför att vi gärna såge våra stamfränder danskarnas uppmärksamhet riktad på det ursprungliga och lifskraftiga i den svenska folkrasen sådan den i våra dagar ter sig.

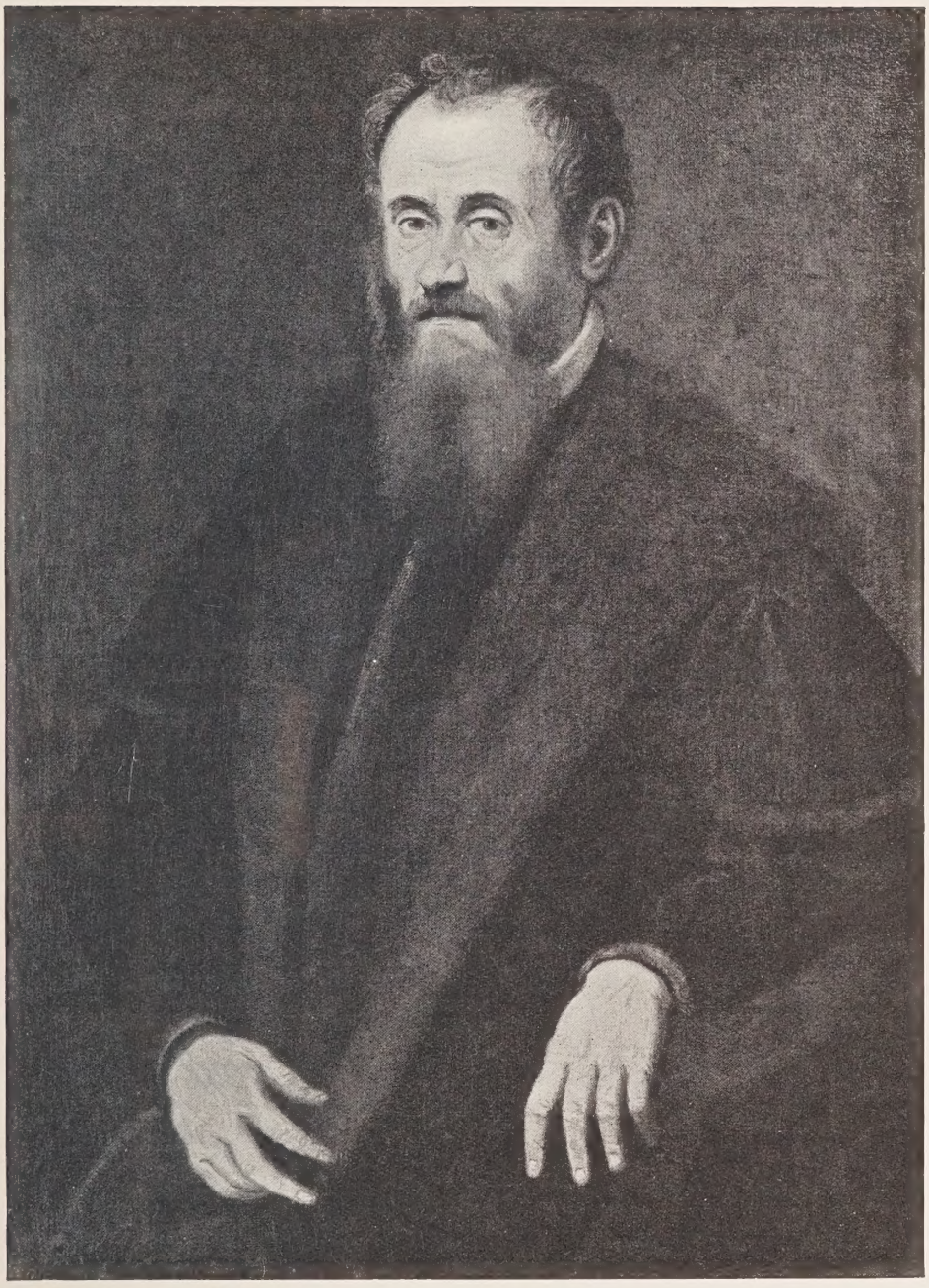
KARL WÅHLIN

ET PORTRÆT AF TINTORETTO

Det til Museet — ved den nydannede Museumsforenings Hjælp — erhvervede Mandsportræt af Tintoretto udmærker sig ikke ved Venetianernes berømte Farvepragt. Farverne er nedstemte, Tonerne mørke; næsten som i Værker af Rembrandt lyser kun Hoved og Hænder i gyldent Skær frem fra den sorte, pelsværksbræmmede Kappe og den dunkelt brunlige Baggrund. Dets Virkning har en storstilet Simpelhed og Sluttethed. Det ligegyldige eller underordnede er trængt til Side for det vigtigste: Karakteristiken af selve Personen, af det særprægede og mærkelige Menneske, — vel en venetiansk Raadsherre eller Rangsperson, der har sat sig til Rette i en Lænestol for at blive foreviget af Maleren. Han er allerede til Aars; tyndt og graat er Haaret over den tynde Pande med de dybe Rynker, Munden er tandløs og indfalden, det lange, statelige Skæg er begyndt at graane. Den kødfulde Næses Skævhed er stærkt markeret, slige Skævheder maa Portrætmaleren understrege for at faa Ligheden slaaende. Mærkeligt levende er de graabrune, rødkantede Øjnes Udtryk af spændt Agtpaagivenhed, af vaagen Mistro. Livet har aabenbart meddelt den gamle Herre bitre Erfaringer.

Ansigtets rødlige og graa Farver er indstemte i den gyldne Helhedstone med stor koloristisk Finhed; Behandlingen er let og overlegen, virkelig mesterlig. Karakteristiken af venstre Haand, der hviler paa Lænestolens Arm, er givet med en for Tintoretto uvanlig Omhu. Især Pandens Behandling viser den Glæde over selve Penselhaandværket, som var ret ny, da Portrætet blev malt, men som i senere Tider mange af de største Kunstnere har delt med Tintoretto.

Portrætet blev i Juni 1913 købt i Paris for 31,000 francs ved Auktionen over den store Samling, den bekendte Kunstelsker Marczell von Nemes med Anvendelsen af en fyrstelig Formue i de siste 25 Aar havde dannet i Budapest. Hans Smag er udpræget personlig, hans Sympatier meget »moderne«. Han er en varm Beundrer af



Tintoretto: Mandsportræt.

Manet og Impressionisterne, af Banebryderne i den nyere franske Malerkunst, men de har efter hans Opfattelse deres Aner i en fjærn Fortid. Han havde erhvervet sig mange smukke Billeder af gamle Italienere, Nederlændere og Tyskere, af det 17. Aarhundredes Flamlændere og Hollændere, af Englænderne og af Goya, men Greco var bleven hans særlige Yndling og det var lykkedes ham at samle ikke faa af den sære græske Spaniers mærkeligste Arbejder. Dog var ogsaa Tintoretto blandt de Mestre, for hvilke hans Beundring var størst og hvis Værker var ham kærest, fordi de syntes ham at have en Lærermission til Nutidskunst.

Tintorettos Billede har sammen med et Udvalg af Marczell von Nemes' Samling været udstillet i Museet i Budapest 1909 og 1910-11, i Pinakoteket i München 1911, i Kunsthalle i Düsseldorf 1912. Der er gjort mislykkede Forsøg paa at bevare Samlingen i sin Helhed for Budapest eller for en af de tyske Byer. Det lykkedes heller ikke for Budapester-Museets dygtige Direktør, Gabriel von Terey, at faa enkelte efter hans Mening særligt fremragende Billeder i Samlingen udtagne til Museet. Efter Auktionen meddelte han, at det til vort Museum erhvervede Tintoretto-Portræt var blandt disse Billeder, han havde forgæves for at erhverve det søgt en Statsbevilling paa den Sum, til hvilket det var vurderet, 100,000 Francs (eller østerrigske Kroner?). Iøvrigt har ogsaa andre af Udlandets Kunsthistorikere lykønsket vort Galleri til denne efter deres Mening særdeles gode Berigelse.

KARL MADSEN

MED
FRØLICHS TEGNINGER
TIL DEN
GRÆSKE ANTHOLOGI

Lorens Frølichs første længere Ophold i Paris falder i Aarene 1851-1854. Selv har han meddelt, at det væsentlig var for sine Studiers, sin tekniske Udviklings Skyld, han slog sig ned der for saa lang Tid; han vilde lære at male. »I at komponere«, sagde han, »havde jeg jo i Forvejen en Del Øvelse, men med at tumle med Oliefarverne var det noget smaat bevendt. Saa tog jeg til Paris og gav mig ind under Couture. Men det blev nærmest en Skuffelse. Hvad jeg lærte i hans Atelier, var ikke store Sager; mange af de Timer, jeg tilbragte dér, gik med efter hans Ønske og, som det skulde hedde sig, under hans Vejledning at lave Kompositioner, hvoraf han kunde bruge et og andet til sine Billeder«.

Som bekendt var Frølich ikke af dem, der holder af at udtale sig skarpt om Medmennesker eller overhovedet tage stærke Ord i deres Mund; muligt da, at en nærmere Undersøgelse — som det kunde være værd en Gang at faa iværksat — vilde godtgøre, at den navnkundige franske Mester i adskilligt større Udstrækning, end det fremgaar af de her efter Hukommelsen, men i det væsentlige nøjagtigt anførte Ord, har draget Nytte af sin Elevs sjeldne Kompositionsevne. Frølichs fortroligste Ven, Landskabsmaleren Thorald Læssøe, sagde, at Couture »udbyttede« Frølich. Paa den anden Side har denne vistnok noget undervurderet den Betydning, det havde for ham at arbejde i det franske Atelier. Der foreligger i alt Fald Malerier, særlig en Række Modelstudier i Olie, fra den første Parisertid, der synes at vidne om Paavirkning fra en udviklet Penselmester og habil Kolorist; nogle af dem staar med en Kraft i det pastose Foredrag og en Glød i Farven, som der ikke findes noget tilsvarende til i Frølichs tidligere Arbejder; enkelte kan endog lede Tanken hen paa indirekte Indflydelse fra Palma vecchio. Men rigtignok har denne Paavirkning ikke sat varige Spor; den lader sig næppe direkte forfølge i Kunstnerens senere Billeder. Det er, som om han selv hurtigt er kommet til Erkendelse af, at den ikke ret lod sig forlige med hans Naturel eller harmoniserede med hans Formsprog, og han er gaaet tilbage til en mere skematisk eller de-

korativ koloristisk Holdning; kun i enkelte senere Værker som i »Kain og Guds Øje« dukker de franske Reminiscenser op igen. Hvad der er blevet til Rest af det, Couture kunde byde Frølich, er næppe stort andet end et noget mere samlet Farvesyn og den forholdsvis udviklede manuelle Færdighed, hvorved Kunstnerens Billeder fra Halvtredserne og senere Aar udmærker sig frem for hans ældre Ting. Langt mere har det imidlertid at sige, at Frølich aabenbart har haft godt af at tegne Kompositioner op under Indflydelse af det Tryk, der nødvendigt maatte hvile paa ham, medens han arbejdede hos og for Couture. Vist er det i alt Fald, at han netop i den Tid vandt nær op mod den Fuldkommenhed, han ikke mange Aar efter skulde naa i Kunsten at sætte Figurerne og alt andet saaledes paa Plads i Rummet, at intet deraf kan flyttes, uden at Billedvirkningen forringes derved, at konstruere hver Skikkelse efter dens Ejendommelighed og efter Skønhedens strengeste Krav, at lade dens Bevægelser sige det mest mulige, saa Kunstnerens Mangel paa Evne til at give det fysiognomiske Udtryk Dybde bliver lidet følelig, og at samle alle Enkeltheder i fuldt harmonisk Liniespil, hvor intet savnes, intet er overflødigt.

Nær til Fuldkommenheden, blev der sagt. Helt naaede Frølich først under sit andet Pariserophold 1857-1872 det Højdepunkt, som det overhovedet undtes ham at udvikle sig til i Egenskab af Kompositør og Tegner. Da han efter at have tilbragt tre Aar i sit Fædreland, mest i Flensborg, hvor han malede de to store Billeder til Apellationsrettens Sal, igen satte Bo i Paris, var han ikke glad, og han følte sig — med hvor megen Grund skal ikke udvikles her — som en ufrivilligt exileret. Lang Tid gik der dog ikke, før det blev ham klart, at han i det væsentlige havde vundet ved at gaa ind til de nye, de friere, de store Forhold. I Paris aabnede der sig for ham en Virksomhed saa omfattende, som han aldrig havde kunnet vente den hjemme, hvor Strømmen gik ham imod. Ganske vist fik han fra Danmark enkelte mere eller mindre anselige Bestillinger; det var saaledes i Paris, han fuldførte Raderingerne til Dagmarvisen og de mange Tegninger til Andersens Æventyr. Men den langt overvejende Del af de Arbejder, der skriver sig fra denne Periode, skyldes dog Tilskyndelse fra fremmede: de henved hundrede Børnebøger og frem for alt de Suiter, der lader sig samle under den rummelige og dobbelttydige Benævnelse Frølichs klassiske Værker — Hero og Leandros, Amor og Psyche, de endnu ikke offentliggjorte

Kompositioner til Orfeus og Eurydike, Fadervor samt den Række Kunstværker, som her skal omtales, Tegningerne til den græske Anthologi; desuden flere mindre Suiter og en Mangfoldighed af Enkeltblade.

Naar man prøver paa ved Hjælp af det sparsomme Materiale, som foreligger, at danne sig en Mening om disse Værkers Tilblivelseshistorie, undgaar man ikke at dvæle ved Navnet paa en Person, der paa mærkelig Vis kom til at gribe ind i Frølichs Virken, vel endog til at lede denne ind i en af dens Hovedbaner; den, som skriver blot nogenlunde udførligt om Frølich, kan ikke lade den sært problematiske irske Adelsmand og Skønaand Edward Fitzgerald uænset. Om dennes Forhold til Kunstneren og til dennes i Paris udførte Hovedværker har Karl Madsen i den Artikel, hvormed han i »Kunstbladet« for Juli og August 1909 ledsagede Reproduktionerne af nogle tilforn ukendte Tegninger til Digtet om Hero og Leandros, givet Oplysninger, ikke ret mange, men vistnok det meste af, hvad der lader sig tilvejebringe den her foreliggende Sag vedrørende, og nok til at kaste Lys over Mr. Fitzgeralds Personlighed og godtgøre, at denne »fornemme Herre med det indtagende Verdensmands-Væsen, der optraadte som Frølichs højsindede Beskytter«, men som senere »afslørede sig som en mildest talt upaalidelig Person«, der havde »fæstet Bo i Paris, fordi han havde gjort sig umulig i England«, nok kunde fortjene at karakteriseres med et skarpere Udtryk end »upaalidelig«. Fitzgerald introducerede sig, som det citeres efter et Brev til Sigurd Müller af 27. December 1898, hos Frølich en Gang i 1859; han opfordrede ham til at tegne Illustrationer til Musaios's Digt om Hero og Leandros samt til et Udvalg af den græske Anthologi. Suiterne skulde udgives saa vel med en engelsk Oversættelse, som Fitzgerald rimeligvis selv skulde foretage, og hvoraf allerede noget forelaa færdigt, som med en fransk, og Kunstneren skulde holdes fri for al Risiko, hvorimod der lovedes ham et meget betydeligt Honorar for hans Værk. Frølich syntes godt om Manden, var glad over den store Bestilling og gik straks i Gang med Arbejdet. Tegningerne til »Hero og Leandros«, skriver Frølich, »er gjorte i Begyndelsen af 60'erne og var min første Række Tegninger til en antik Tekst. Derefter gjorde jeg Raderinger til »Amor og Psyche efter Apuleius«. Hertil kan føjes, at Tegningerne til Anthologien blev udførte ved samme Tid og i de nærmest efterfølgende Aar; enkelte af dem er dog signerede saa sent som 1872, altsaa paa

et Tidspunkt, da Frølichs Forhold til Fitzgerald maa antages at have været opløst; længe har det næppe varet, før Kunstneren er kommet under Vejr med, hvad det var for en Person, han havde indladt sig med. Selv skriver han (til S. M., Nytaarsaften 1898): »Den, der havde opfordret mig til at gøre Tegningerne til »Hero og Leander«, henholdt mig stadig med Snak, saa jeg antager, han kunde ej foranstalte Udgivelsen, som han havde lovet, — saa brød jeg med ham. For Resten er jeg Manden Tak skyldig, fordi han foranledigede mig at gøre disse Tegninger«.

De sidste Sætninger er betydningsfulde. Frølich havde jo allerede langt tidligere behandlet Emner fra de antike Sagnkredse og lagt stor Kærlighed til og dyb Forstaaelse af dem for Dagen. Men til for et længere Tidsrum at ofre dem sine bedste Kræfter vovede han sig først efter at være, som han siger, »foranlediget« dertil ved en Tilskyndelse, der kom til ham med en, som det syntes, betryggende Garanti for, at Arbejderne ikke skulde blive begravede i hans Mapper, men bringes ud til Almenheden paa en Maade, som baade den og han kunde være tjent med. De mange skønne Tegninger til »Hero og Leandros« og til Anthologien blev udførte, og disse Arbejder »fremkaldte de raderede Hefter Amor og Psyche efter Apuleius og Fadervor«. Hvad den højbaarne irske Svindler havde »tænkt ondt i sit Hjerte«, var saaledes blevet »vendt til det gode«. »Jeg er Manden Tak skyldig«, siger Frølich med rørende Overbærenhed. Han mener sikkert dermed, at det er tvivlsomt, om »Amor og Psyche« og de andre navnkundige Suiter nogen Sinde havde set Lyset, om ikke Fitzgerald havde givet Stødet dertil.

Som bekendt var det først i 1899, at en større Del af Tegningerne til »Hero og Leandros« blev reproducerede af F. Hendriksen og udgivne af Foreningen »Fremtiden« med en Oversættelse af det græske Digt; ti Aar efter fremkom andre Blade af Billedrækken med Karl Madsens ovenfor nævnte Afhandling. Endnu længere Tid skulde der gaa, inden der blev aabnet dem, som elsker Frølichs Kunst, Adgang til at lære at kende, hvad han tegnede til Anthologien. Det er først sket nu, efter at den kongelige Kobberstiksamling ved en Ekstrabevilling er bleven sat i Stand til at erhverve en Del herhen hørende Blade, som fandtes mellem Kunstnerens Efterladenskaber. Om disse Arbejder skal her gives nogle Meddelelser. Først dog et Par Ord om de Tekster, hvortil de slutter sig.

»Den græske Anthologi« er en Samling versificerede Smaastyk-

ker i broget Blanding, Epigrammer, Gravskrifter, Læredigte, Hæderskvad, Skæmtevers, Situationsbilleder, Elskovsdigte, Nidvers og meget andet; af deres Forfattere hører den langt overvejende Del hjemme i den klassiske Oldtid, enkelte dog i de første kristne Aarhundreder. Anthologien foreligger i mange forskellige Skikkelser af stadigt voksende Omfang. Den ældste skyldes Digteren Meleagros, der levede ved Begyndelsen af det første Aarhundrede før Kristus; den indeholder Poesier af 47 Digtere og rækker saa langt tilbage som til Solon; senere fortsattes Arbejdet af flere, indtil op i det 10. Aarhundrede e. Kr. den store Samling fremkom, der var redigeret af Konstantinos Kefalos og blev det væsentlige Grundlag for den ældste trykte Udgave, Firenze 1494. Det hele løber op til henimod 3000 Smaadigte, hvert i Regelen kun paa et eller nogle faa Disticha, enkelte dog i andre Versemaal. Deres Værdi er saare forskellig; ikke lidet er interesseløse Fragmenter eller ganske hverdagsagtige Sentenser; meget er ægte Poesi, baaret af mandig Pathos eller af den fineste Ynde, aandfuldt opfundet og formet med fremragende Kunst; i saa Henseende er det nok at anføre, at den indeholder Digte af Sapfo og Aischylos, meget af Kallimachos og Asklepiades for ikke at tale om de 130 Bidrag af selve den oprindelige Samler, den elskværdige Lyriker Meleagros.

Naar man efter at have undersøgt de Frølich'ske Tegninger til Anthologien gaar selve denne igennem, møder man Spørgsmaalet om, af hvem og paa hvilken Maade Valget af de Digte, der skulde illustreres, er truffet. Noget bestemt lader sig vanskeligt sige derom, men det kan dog antages for givet, at Kunstneren selv ikke har haft stor, om overhovedet nogen, Del deri; rimeligvis har Fitzgerald her været den enebestemmende, og hans Valg af Tekster ret tilfældigt. Græsk har han næppe kunnet nok af til i overkommelig Tid at gennemgaa det store Materiale i Originalsproget; de engelske Strofer, som findes hist og her ved Tegningerne, er friere Omdigtninger, der kan have en hvilken som helst Oversættelse til Grundlag; i flere Tilfælde er de endog saa frie, at det er umuligt at finde nogen Original, hvortil de med Sikkerhed kan henføres. Nogen fuldstændig engelsk eller fransk Oversættelse af Anthologien eksisterer vistnok ikke; den paa Fitzgeralds Tid delvis foreliggende tyske — af Weber og Thudichum, Stuttgart 1856-1870 — er yderlig slet, ofte næsten uforstaaelig, og det er ikke sandsynligt, at Fitzgerald, om han overhovedet har kunnet Tysk, har paalagt sig det

lidet lønnende Arbejde at pløje den igennem. Han har da været henvist til et eller andet let tilgængeligt Udvalg af Oversættelser og brugt dette meget vilkaarligt, ladet pragtfulde Motiver uænsede og leveret Frølich Tekster eller Indholdsangivelser, som ikke alle var umiddelbart egnede til Illustration. Gennemgaaende maa han dog siges at have været heldig, og hvor han ikke har været det, har Mesteren alligevel, gudbenaadet Skabermand som han var, faaet mere ud af det givne, end nogen paa Forhaand skulde tænke sig muligt — i alle Tilfælde rig og ædel Kunst.

Kobberstiksamlingens nye Erhvervelse indbefatter 40 Blade; Tallet paa Tegningerne er imidlertid langt større, idet Kunstneren jævnlig har brugt begge Sider af Papiret og i ikke faa Tilfælde sat to eller flere Kompositioner under eller ved Siden ad hinanden. Meget er ganske flygtige Udkast, andet er gennemførte Penne- og Blyantstegninger eller Kalkeringer over saadanne, færdige til at gaa til Reproduktion. Tallet paa de Digte, hvortil Billederne refererer sig, er forholdsvis ikke stort, idet der ofte foreligger flere Udkast eller endog tilsyneladende færdige Tegninger over samme Motiv. For Belysningen af Frølichs Arbejdsmaade er disse Ting af overordentlig Værd. Man kender den jo ganske vist anden Steds fra, men vanskeligt skal der dog kunne paavises noget Materiale, der giver saa klar og fyldig Besked derom, som Anthologitegningerne. En genial Improvisator er Frølich blevet kaldt, og for saa vidt med Rette, som den lynsnare, umiddelbare Inspiration er væsentlig bestemmende om end ingenlunde for al hans Virken, saa dog for det deri, der gør ham til den, han er. Han var af de Mestre, i hvem — som i Rembrandt og Marstrand — ethvert Emne, der gjorde Indtryk, straks formede sig til et afrundet Fantasibillede, der kunde føres over paa Papiret som adækvat og absolut værdifuld Kunst og i Regelen ogsaa blev det. Men hermed slog han sig saa godt som aldrig til Taals. De »løse Krads«, der ofte bærer de allerstærkeste Vidnesbyrd om hans vidunderlige Opfindsomhed, hans Evne til at koncentrere og centralisere, hans Følelse for skøn og betydningsfuld Linieføring, var for ham kun Grundlag for videre Udarbejdelse, første Stadier paa en Vej, som ofte kunde blive lang nok, ind og ud, frem og tilbage og atter frem, til Maalet var naaet. At Frølich, som mange tænker sig det, kom let til sine Resultater, rystede Kompositionerne ud af Ærmet, er Overtro. Vi kan trygt gaa ud fra, at kun ganske faa af de Tegninger, han lod kom-

me ud blandt Folk, er gjort færdige i én Støbning. Gang paa Gang tegnede han om, føjede til, tog bort, ændrede Figurernes Stillinger til hverandre og deres Bevægelser, gav en oprindeligt nøgen Skikkelse Draperi eller gjorde en Forandring i modsat Retning. Et Vidnesbyrd om, hvor haardt det kunde holde for ham at erklære en Komposition for færdigt Arbejde, er de Kalkeringer, han gjorde til Brug ved Overførelsen paa Trykpladen. At de kun undtagelsesvis, maaske endogsaa aldrig, er, hvad der almindeligvis forstaas ved Kalkering, en nøjagtig Gennemtegning paa tyndt Papir, fremgaar allerede af en Opmaaling af to sammenhørende, for et flygtigt Syn kongruente Tegninger: Maalene stemmer ikke helt overens i alle Retninger. Men dernæst vil man ved Sammenligningen erfare, at flere eller færre Enkeltheder kan være ret radikalt forandrede eller endog helt nye Træk tilføjede i den sidste, endeligt approberede »état«. Under Omtalen af de enkelte Billeder skal dette Forhold blive noget nærmere belyst. Man vil saa se, at Frølich ikke alene var en træfsikker, snarraadig Kompositør, men i Sammenhæng dermed en ihærdig Arbejder, udstyret med den ømmeste kunstneriske Samvittighed, en Selvkritik, som vanskeligt lod sig tilfredsstille. En skarptseende Kunstdommer — en gennemkultiveret, overmaade klog Mand.

Mellem Tegningerne til Anthologien er der ikke faa, som det er umuligt med Sikkerhed at henføre til noget bestemt Digt; en Del af dem er holdte i en saadan Almindelighed, at hvert af dem med lige Ret kan tænkes knyttet til en halv Snes eller flere af de smaa Poesier — et ungt Par i fornøjeligt Samvær, den her i Bogen gengivne Vignet med en ung, i sine Tanker eller Drømme hensunken Kvinde med tre Amoriner o. s. v. Over for andre kan man vanskeligt værge sig mod den Tanke, at Mr. Fitzgerald, Fantast som han var, har leveret Frølich Tekster, der mindst lige saa meget skyldtes hans egen Opfindsomhed som nogen af Anthologiens Digtere. Naar dernæst tages Hensyn til, at den græske Samling, som allerede sagt, indeholder henved 3000 Stykker Poesier, af hvilke mange kun giver vage Hentydninger, medens i andre Tilfælde samme Motiv er behandlet flere Gange med smaa Variationer, vil man forhaabentlig ikke kunne undres over, at det ikke overalt er lykkedes at faa de Frølich'ske Kompositioner identificeret. De Forhold, hvorom der er bragt Klarhed til Veje, skal nu omtales, først og fremmest de, til

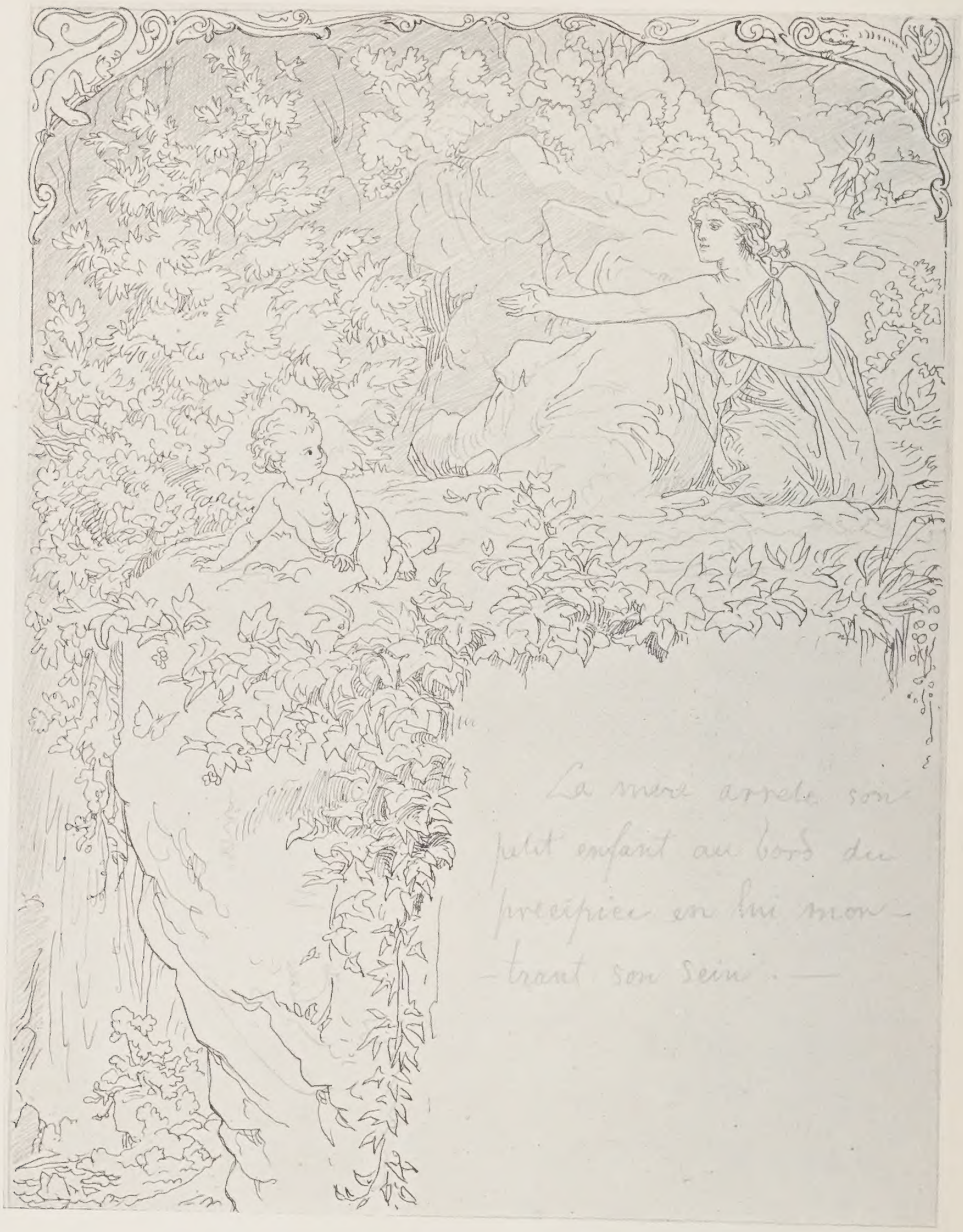
hvis Belysning der ved denne Lejlighed er fremlagt Reproduktioner af vedkommende Tegninger[1].

Et Digt af Parmenion kan gengives saaledes: »En lille Dreng hældede sig ud over den høje Murtinde; Smaabørn kender jo ikke

til Gru for Døden. Men hans Moder lokkede ham tilbage til sig ved at vise ham sit Bryst. Saa blev da for anden Gang Modermælken ham en Livsens Kilde«. Som de herhen hørende Tegninger vil vise, har Kunstneren ikke følt sig tilfredsstillet af det Scenearrangement,

[1] Tre af disse har været gengivet tidligere, i første Aargang af Tidskriftet »Kunst«, 1899.

Digtet byder paa; han har ment ikke at kunne faa noget retskaffent ud af »Murtinden« og har derfor ladet Handlingen foregaa i et



Klippelandskab med frodig Vegetation og saaledes, at det er en brat Skrænt, hvortil Barnet nærmer sig. Meget er opnaaet ved denne Afvigelse fra Digtets Ordlyd; særlig bør det understreges, at Frø-

lich, idet han tog sig den omtalte Frihed, fik en udmærket Lejlighed til at vise, hvor fint og klogt han formaaede at inddele en Billedflade og skære Plads af til Anbringelse af Teksten; intet kan være af bedre dekorativ Virkning og i Sammenhæng dermed simplere og naturligere end Korrespondancen mellem Fjeldets og Tekstrummets Linier. I sin ændrede Skikkelse har Motivet aabenbart i høj Grad tiltalt Frølich; foruden flere Detailudkast foreligger til Parmenions Digt tre »reelle« Tegninger, der indbyrdes stemmer overens i Hovedtrækkene, men dog frembyder flere ikke uvæsentlige Afvigelser. Paa den ene, den oprindelige Skitse (S. 87), ses Barnet i oprejst Stilling og med en Smule Tøj paa Overkroppen. At han ikke skal opfattes som staaende, men allerede er i Færd med at vende tilbage til Moderen, synes at fremgaa af de smaa Udkast, Kunstneren har tegnet paa Tekstpladsen, og hvor Bevægelsen ikke er til at misforstaa. Paa den anden (S. 88) er Drengen helt nøgen, kravler paa alle fire bort fra Moderen, men drejer Hovedet om mod denne, tilsyneladende i Færd med at gøre omkring. Om den Kalkering, der slutter sig hertil, er udført over den sidst omtalte Tegning eller over en anden, som ikke findes bevaret, lader sig næppe afgøre; hvis det første er Tilfældet, er der i alt Fald foretaget smaa Korrekturer og Tilføjelser.

Marcus Argentarius skyldes et Digt af følgende Indhold: »Hane, hvor har du dog saadan kunnet røve mig min Søvn! Det dejlige Drømmebillede — Pyrrha var det, jeg saa' — fløj bort fra mit Leje. Er det Takken, fordi jeg har sat dig til Hersker over hele den æglæggende Flok? Jeg sværger ved Serapis' Tempel og hans Scepter: ikke mere skal du faa Lov at gale ved Nattetid. Alteret staar rede og venter paa dig«. Hertil foreligger den (S. 90) gengivne Tegning og en Kalkering. Paa den førstnævnte vender den galende Hane sig fra den unge Mand, som undsiger den; i Baggrunden er Serapistemplet let antydet med Blyant; paa Tekstpladsen staar en Blyantsskitse til Moderen, der kalder Barnet til sig. Kalkeringen er gjort efter en Original, som ikke findes i Samlingen; den er egalt udført, lige færdig til Reproduktion; dens mest iøjnefaldende Afvigelse fra Skitsetegningen er den, at Hanen har gjort omkring og galer op imod Manden.

Tegningerne med Nymfernes frugtesløse Forsøg paa at slukke Eros' Fakkel slutter sig til et Digt af Marianos, det samme, som Shakespeare har lagt til Grund for sin »Sonet« Nr. 154[1]. »Under

[1] Oversat paa Dansk af Adolf Hansen.

Platanerne laa Eros, hensunken i mild Slummer. Nymferne kunde faa fat paa hans Fakkel. Og de sagde: »Hvorfor skulde vi nu tøve? Lad os slukke den, saa slukker vi med det samme Branden i Menneskehjerterne«. Vandet, hvori de sænkede Fakkelen, slukkede den dog ikke, men slog op i Flammer. Siden den Tid bruger de elskovsgrebne Nymfer dette Vand til deres Bad«. Kompositionen forekommer med ringe Afvigelser paa to Blade, den oprindelige Penneteg-ning (S. 92) og en Kalkering, signeret med Frølichs Monogram og Aarstallet 1860.

Et af Anthologiens fineste og stemningsrigeste Digte er af Samieren Asklepiades; vidste man ikke bedre, kunde man tro, det skyldtes Oldtidslyrikens ypperste Kraft, Digterinden Sapfo. Den unge Pige, som længe forgæves har ventet sin Elsker, hænger en Krans op over sin Kammerdør. Og hun hvisker — ja her bliver Fristelsen til at prøve paa en Gengivelse i Versform ikke til at modstaa.

»Hæng over Døren, min dugvaade Krans! Slip ej dine Blade!
Ej maa de synke mod Jord, før ved mit Kammer han staar.
Bladene — dem har jeg vædet med Graad; fra Hjertet den vælded;
Men naar han kommer igen, gaar over Tærskelen ind,
Lad saa kun Duggen fra Bladene ned ham falde paa Issen,
Haaret, det lyse, skal da drikke de Taarer, jeg græd«.

Saa vidt Asklepiades. Men Frølich har ikke kunnet nøjes med, hvad denne havde at byde; han har ynkedes over den længselsfulde Kvinde og viser os i et andet Billede, hvordan han har tænkt sig de elskendes Gensyn. Til begge Situationer findes foruden den færdige Tegning (S. 93) et med Blyant skitseret Udkast og et Par spredte Prøver[1].

Til et Dobbeltdistichon af Æmilianus hører en saare skøn og storstilet Penneskitse og et Par løsere Udkast. I Forgrunden ses i halvtliggende Stilling en Kvinde lænet med Ryggen imod en rummelig Hals Sidevæg; hun synes nær ved helt at synke sammen, holder sig oppe ved at stemme venstre Haand mod Gulvet; Hove-

[1] Tilføjes bør maaske, at den øverste af de her gengivne Figurer frembyder nogen Vanskelighed for Tydningen: Er det ganske sikkert, at den, som hænger Kransen op, af Kunstneren er tænkt som en Kvinde? I modsat Fald: hvorledes skal Uoverensstemmelsen med Digtet forklares? Kan det tænkes, at Frølich — som jo forøvrigt ikke altid viste sig stærk i Betoningen af Kønsforskellighederne — har ladet nogen Tid gaa hen, inden han begyndte at tegne over det Motiv, der var leveret ham, og saa husket fejl med Hensyn til dette eller gjort sig skyldig i en Distraktionsfejl? — Den nederste Komposition er jo ikke til at misforstaa; Elskeren træder ind og modtages af den unge Pige.

det bøjer sig ned efter, Øjnene er lukkede. Endnu kan hun dog med højre Haand støtte ved Barnet, som ligger i hendes Skød og

drikker af det højre Bryst, under hvilket en fremvældende Blodstrøm er antydet. I Mellemgrunden ligger, vistnok i en Blodpøl, en død eller døende Mand, nær ham væltet Bohave; gennem en

Aabning i Rummets Bagvæg ses væbnede Mænd i Kamp. »Tag«, siger Digteren, »nu din Moders Bryst, du lille Stakkel; aldrig mere skal du faa Die hos hende. Drik for sidste Gang af Kilden, som har sit Udspring fra en døende. Fældet ligger hun, slagen med Sværd. Men selv i Dødens Stund vaager Moderkærligheden over Barnets Tarv«.

En ejendommelig Plads mellem de nyerhvervede Blade indtager det, hvorpaa Frølich paa Grundlag af en pudsig Humoreske af Makedonios Hypatos har skildret et Ægtepars Gensyn, efter at Manden nogen Tid har været borte fra Hjemmet. Det er ham, der har Ordet: »Just som jeg gik og tænkte paa, hvor rart det kunde være, om min Kone vilde lægge sig til at dø, kom jeg til at nyse, og det traf sig saaledes, at det netop var i Nærheden af en Grav. Men det var en Nysen hen i Vejret[1]. Min Kone skal saamænd nok holde sig fri for alt, hvad ondt nævnes kan, enten det saa er Sot eller Død«. Den

[1] Saadan staar der ordret: »*ἔπταρον εἰς ἀνέμους*«. — Paa Bladet staar skrevet: »At nyse betyder noget godt. Saa maa vel Nysen ved en Grav betyde et glædeligt Dødsfald«.

her (S. 94) gengivne Tegning staar paa samme Blad som Tegningen med Moderen og Barnet ved Afgrunden.

Ogsaa blandt de Tegninger, der ikke er reproducerede her, findes flere, som kan henføres til bestemte Digte.

Paa en ung, halvnøgen Mands Knæ sidder en ung, fuldt drapéret Kvinde; medens hun fører en Drikkeskaal til Munden, læner han sig tilbage og synes at tale begejstrede Ord til hendes Pris. To

Eroter er nær og presser Druer i Bægere. Billedet svarer til et Digt af Agathias Scholastikos: »Nogen stor Vinelsker er jeg ingenlunde. Men ønsker du at se mig i en Rus, kredens mig saa Drikken, og jeg skal tage imod den. Ti naar du rører den med dine Læber, ikke vil det da falde mig let at holde mig ædru eller at slippe fra dig, du søde Mundskænk. Fra dig til mig skal Bægeret bære Kysset og sige mig, at du elsker mig«. — En fransk Oversættelse af det meste af det her gengivne Digt (le jeune homme n'aime pas le vin o. s. v.) samt dettes græske Begyndelsesord staar skrevet paa Bladet.

— En gammel Mand knæler for Afrodite, der sidder med den lille Eros paa Skødet og et Æble i Haanden. Bag denne Gruppe er en

ung Mand, som holder en Krans, og en ung Kvinde, der støtter sig til hans Skulder. — Desuden en Kalkering med Varianter; her er det Kvinden, som holder Kransen. Dette sidste Blad er dateret December 1872. Hertil svarer et Digt, der ikke, som angivet paa Bladet, er af Makedonios, men af Paulos Silentianos: »Jeg, som forhen i de unge Dage ikke brød mig om at lade mit Sind mildne af

Pafias søde, broddede Lænke, jeg, som tidligere ikke lod Eroternes Gud, der fortærer Ledemodene, naa mig, — jeg bøjer nu halvt graanet min Nakke for dig, Kypria. Modtag mig med klingende Latter, fordi ene du kan overvinde Pallas med en større Sejr end [den Gang, da det drejede sig om] Hesperidernes Æbler«.

— En ung Kvinde hviler slumrende paa Lejet; ved Siden ad dette staar en ung Mand. Udenfor ses Selene køre forbi med sit Forspand af Hjorte. Til Digt af Filodemos: »Du Nattevandrerske, tvehornede, hvem det tækkes at vaage! Skin du, Selene, skin! Kast dit Lys ind gennem Vinduet, der staar vidt aabent! Bred Glans

over den gyldenlokkede Kallistione! Ikke vil jo den udødelige undslaa sig for at skue ned til de elskendes Idræt. Det véd jeg, Selene, at du priser hende og mig lykkelige; ogsaa din Sjæl har jo slaaet ud i Flammer — for Endymion«.

— Fire sammenhørende Kompositioner paa ét Blad med udsparet Plads til Tekst. a) Et ungt Par paa Lejet overrumples af en gammel Mand. b) Paa Husets Ydertrappe sidder en nøgen ung Kvinde; en gammel Kone synes at trøste hende eller give hende Raad. c) Det unge Par gaar ind i Kammeret og laaser Døren efter sig. d) Oldingen gør sig forgæves Umage for at bryde Døren op; en Erot kigger ud ad Vinduet til ham. Til Digt af Rufinus: »Hvem har dog banket dig og kastet dig ud, nøgen, som du er? Hvem har haft saa haardt et Hjerte og saa forblindede Øjne? Han har nok overrumplet dig sammen med din Elsker, da han kom uventet hjem. Ja, saadan kan det gaa, saadan er det jo, alle Kvinder bærer sig ad. Pas for Fremtiden paa, du, som er indenfor, medens den anden er ude, at laase Døren godt, for at sligt ikke skal hænde dig mere end den ene Gang!«

— Afrodites Fødsel; hun rejser sig af Muslingeskallen. Hertil svarer nogenlunde tre Digte af væsentligt samme Indhold af Leonides fra Tarent, Antipatros fra Sidon og Archias; den sidstes kan gengives saaledes: »Hende, Kypris, har Apelles en Gang set, som hun nyfødt og nøgen steg op af det alnærende Hav. Og han har formet hende, som hun med sine blomsterfriske Hænder trykker Havskummet ud af de fugtige Lokker«. I de to andre Digte er tilføjet omtrent følgende: »Athene selv og Zeus's Hustru vil udbryde: O Zeus, med hende kan vi ikke maale os«. Men hermed er ikke givet nogen fyldestgørende Forklaring til den foreliggende Kompositions Bifigurer, og en saadan vil næppe kunne findes nogen Steds i Anthologien.

— En ung draperet Kvinde sidder sorgfuld med Hovedet støttet i højre Haand; i venstre holder hun en Krans. Den unge Mand løfter glad sit Blik mod Solen. Pennetegning og Kalkering. Digt af Agathias: »De unge Mænd har det bedre end vi svage Kvinder, som forfølges af Skæbnen. De har altid jævnaldrende, med hvem de kan dele deres Bekymringer. De kan more sig med Kamplege og færdes frit i det brogede Liv paa Byens Gader. Men vi — vi har ikke engang Lov at glæde os ved Dagens Lys; vi maa sidde inde, pinte af vore Sorger«.

— En ung draperet Kvinde sidder i en Stol; foran hende halvt sid-

dende en ung nøgen Mand. I den ornamentale Indfatning to ophængte Medaillons, Hoveder af gammel Mand og gammel Kvinde — »Priame, Hecuba«. Paaskrift: »Ecoute ma prière avant que nous soyons vieux comme Priame et Hecuba«. Slutter sig til Digt af Rufinus: »Har jeg ikke sagt det, Prodike! Vi gaar og bliver gamle. Har jeg ikke sagt det forud! De Skrøbeligheder, som øder Elskoven [der staar *διαλυσόφιλοί*] vil snarligen melde sig — Rynker og graat Haar og et medtaget Legeme og en Mund, der ikke lokker, som den forhen gjorde. Ingen skal der da [naar du er saaledes forringet] være, som vil attraa dig, ingen, som vil nærme sig til dig med smigrende Bønner. Vi vil gaa dig forbi, som vi skrider forbi en Grav«. Som man vil se, forekommer Navnene paa det gamle trojanske Ægtepar ikke i dette Digt; de maa være indsmuglede fra et andet lille Digt af Rufinus (*Εἰς Προδίκην ἑταίραν*), hvor de findes knyttede til en noget lignende Henvendelse.

— Dobbeltbillede: En Yngling, søvnløs paa sit Leje, drilles af en Satyr (flere Varianter). — En ung Pige ledes af en Eros ind ad en Dør, som fører til en Trappe; en Genius følger efter. Digt af Krinagoras: »Om du, Krinagoras, vælter dig paa dit ensomme Leje, om du kaster dig fra højre Side til venstre og fra venstre til højre — intet vil det baade dig. Har du ikke din Gemella hos dig paa Lejet, venter dig ingen Søvn — kun Savn«.

— Fire sammenhørende Kompositioner: a) Ung læsende Pige. b) Eros med Papyrosrullen. c) En Fugl flyver med Papyrosrullen over Havet. d) Ung skrivende Mand. Det tilsvarende Digt er af Palladas: »Naturen har i sin Kærlighed til Elskovens Baand fundet Midler til at bringe dem, som har hinanden kær, i Forbindelse med hinanden: Skriverør, Papyros, den sorte Vædske og Haandskriftens Tegn, paa hvilke man kan kende den Sjæl, der sørger i det fjerne«.

Om nogle af de nyerhvervede Tegninger, som ikke har været omtalte i det foregaaende, kan det bestemt siges, at de ikke lader sig henføre til Anthologien; et Par af dem er saaledes utvivlsomt Illustrationer til »Hero og Leandros«, en enkelt behandler et saa fjerntliggende Emne som Gefion med sine Jættesønner for Ploven. Om adskillige andre lader sig i alt Fald foreløbig kun fastslaa, at de maa være komponerede over Motiver fra eller beslægtede med den oldgræske Sagnkreds eller Poesi, oftest over erotiske Situationer eller dog saadanne, hvori Elskovsguden og hans Repræsen-

tanter indtager en fremtrædende Plads. Dette gælder saaledes om to her gengivne Tegninger, Vignetten med den unge forelskede Pige og de tre Eroter og Indledningsbladet, hvorpaa den store Eros, al Skabningens Herre, troner for oven, medens i Løvværk og Ranker Dyrene lyder hans Bud — Fuglene næbbes og samler til Rede, Rovdyr krummer sig i Længsel, Kronhjorten kalder paa sin Hind. Af slige Blade, der har været bestemte til at staa foran Illustrationssuiter eller Afdelinger af saadanne, foreligger flere; et af de rigeste har Kunstneren langt senere ladet mangfoldiggøre for at sende det med sine Nytaarshilsener til Slægt og Venner; det bærer Paategningen »Les balanceuces des amorins«, 1860; paa spinkle Blomsterstængler, der indrammer den for Skriften reserverede Plads, vipper smaa Eroter i Leg og under Kærtegn. Paa et andet Blad leger Eroter med Fugle; atter andre er af rent ornamental Karakter. Kun i en enkelt herhen hørende Komposition er Hovedvægten lagt paa det figurlige — i den, der bærer Paaskriften »Introduction moderne«, og som kan være tænkt som en Slags Pendant til Indledningsbladet med den store Eros: en Hentydning til Oversættelsen, den »moderne« Genskabnings- eller Fornyelseskunst i dens Forhold til den originale, den antike Digtning. I Græsset hviler henstrakt en ung Mand i Sommerdragt og med Straahat; højre Haand støtter han paa en Bog. Paa hans Knæ sidder en lille Psyche, der synes at demonstrere noget for ham; sin venstre Haand løfter hun mod hans Bryst; med den højre peger hun bagud. Rundt om Eroter; en af dem fører Krig mod en Tudse, en anden sejler i en lille Baad, som han styrer med et Blad. Mellem Samlingens Tegninger turde denne, bortset fra Indfatningen og de fortryllende Bifigurer, regnes for den mindst værdifulde. Ikke alene staar den udpræget moderne Hovedskikkelse, der er alt for svagt individualiseret til at kunne kaldes i god Forstand moderne, kun daarligt i Harmoni med sine Omgivelser; som Helhed er Billedet med sin paa én Gang søgte og banale Symbolik bygget op som Udtryk for en Aand, der ligger den, Frølich ellers bæres af, lige saa fjernt, som den ligger selve den græske Anthologis ædleste Bestanddele. Hvordan er det da gaaet til, at denne Komposition er »sluppet med ind«, tilmed ikke som et flygtigt Udkast, men i omhyggeligt gennemført Tilstand? Maaske det for en Gangs Skyld kan være mig tilladt at komme frem med en Hypotese. Jeg tænker mig, at Kompositionen i sine Hovedtræk slet ikke skyldes Frølich, men er en

Frugt af Mr. Fitzgeralds Opfindsomhed — og Forfængelighed. Han, der var medskyldig i, at Frølich paa det oprindelige Udkast til »Hero og Leandros« Titelblad anbragte Oversætterens Portrætmedaillon paa en fremtrædende Plads (se »Kunstbladet« for 1909, S. 131), har ogsaa nok kunnet lide at blive om end ikke just portrætteret, saa dog idealiserende forherliget ved Udgivelsen af Anthologien. Han har da givet Kunstneren en Ide, en Recept, maaske endog en Skitse. Frølich holdt jo ikke af at sige Nej. Og saa kom da Mr. Fitzgerald, Mæcen, Kunstarkæolog, Poet p. p., til at figurere blandt Eroter og med Psychen, der med den ene Haand peger tilbage til Oldtidens Skønhedsverden, med den anden viser mod det varme og ædle irske Hjerte, der skal vække den til fornyet Liv.

— For hver Gang, man i Kobberstiksamlingen gennemgaar Rækken af Frølichs Tegninger til Anthologien, vokser Lysten til at dvæle ved hver enkelt af disse, gøre saa fyldigt som muligt Rede for deres Ejendommeligheder. Intet er jo her ligegyldigt; selv det lettest henkastede Rids har noget at meddele, noget til Berigelse; alle bærer de Bud fra en Mester, hvis Liv var Lovsang til Skønhedsrigets fra Evighed levende, altid unge Magter, en Sang saa ren og saa stærk, at den maa trænge ind og give Genklang overalt, hvor der er Sangbund at finde. Men om en saadan udførlig Redegørelse kan der jo ikke her være Tale, og den vilde vel ogsaa være overflødig. Om de Stemninger, Frølich vil vække, om det væsentlige Indhold af de Situationer, han skildrer, lader han os kun rent undtagelsesvis i Tvivl; en Sag for sig er det, som allerede sagt, at det jævnligt kan skorte os paa de Forudsætninger, uden hvilke den enkelte Figurkompositions episke Indhold ikke lader sig klarlægge og analysere i Prosa.

Et er der dog, som vel kan give Anledning til et Par Bemærkninger; her sigtes til, hvad man med et almindelig forstaaeligt, om end ikke ret uddybende Ord kan kalde det ornamentale eller dekorative Element i Kunstværkerne. Som man véd, er i Frølichs senere Suiter Figurkompositionerne saare ofte indfattede i Rammer, Løvværk, Arabesker, Grottesker eller hvorledes man nu vil nævne det, jævnlig med en Tilsætning af mindre Figurer, Genier, Dyreskikkelser o. s. v., der endogsaa ret hyppigt samler sig til hele Smaabilleder, som udfylder Grundmotivet eller belyser dettes »Ide« fra forskellige Sider; det kraftigste Eksempel paa, hvad Mesteren i saa

Henseende evnede, turde vel være Bladet »Ske din Villie« i »Fadervor«, i hvilket Værk Indramningen ellers næsten udelukkende er bygget paa Plantemotiver. Noget lignende gælder om »Amor og Psyche«, hvor i ikke faa Tilfælde Hovedbilledet er omgivet af mindre Illustrationer til samhørende Episoder, medens dog i Almindelighed Omgivelserne er Rankeslyngninger med Blade og Blomster. Mellem de Frølichske Suiter er »Amor og Psyche« utvivlsomt den populæreste, og sit Ry hævder den ikke mindst netop i Kraft af sin rige Ornamentik. Det lader sig da heller ikke nægte, at Frølich her har naaet en Rigdom og Herlighed i Linieføringen, en Kraft og Fylde i Virkningen som næppe i noget andet Værk. Hertil skal imidlertid bemærkes, at denne Omstændighed vel delvis hænger sammen med, at Kunstneren, da han gjorde sine Tegninger, var paa det rene med, at han ikke skulde bringe disse til endelig Udførelse uden fremmed Hjælp; en fagmæssigt uddannet Raderer skulde have væsentlig Indflydelse paa, hvad der vilde blive bragt frem for Offentligheden. Saa kunde han da i Tillid til sin dygtige Medarbejders Rutine give sig — som Tegner — i Kast med Opgaver, hvis Løsning han som Raderer ikke følte sig voksen, kunde arbejde med fuld Frihed uden at trykkes af Tanken om, hvorledes han skulde faa det tegnede over paa Pladen, kunde tage Sigte paa Virkninger, som han nok med Pennen, men ikke med Naalen var i Stand til at mestre. Man betragte blot Bladet, hvor Psyche kaster Honningkagerne i Kerberos's Gab! Er der vel nogen, der kan tvivle om, at Frølich aldrig vilde udført den pragtfulde Slyngning med Tidselblomsterne saaledes, som Figura udviser, saa stort og saa bredt, dersom han havde tænkt paa sig selv som den, der skulde omsætte den til Radering?

En overdaadig Pragt lig den, som lyser os i Møde fra saa at sige hver Side af »Amor og Psyche« — ogsaa fra flere i »Fadervor« — finder vi ikke noget tilsvarende til i Anthologibillederne. Som man vil se allerede af de her fremlagte Prøver, endnu klarere dog ved at undersøge Samlingens ikke reproducerede Tegninger, er det end ikke altid, Figurkompositionerne har faaet en særlig Indfatning; undertiden erstattes en saadan ved, at der inden for selve Billedets Grænser er udsparet Plads til Teksten, eller ved den Maade, hvorpaa de landskabelige Omgivelser er skaarne til — og hvor beundringsværdig er da ikke den Takt og Finfølelse, hvormed Forholdene er udmaalte, Yderlinierne bestemte —; i andre Tilfælde er der

vel tegnet en Ramme, men denne gør sig da mindre kraftigt og selvstændigt gældende. Mindre selvstændigt — dette Ord er talt Kunstværkerne til Pris. Det synes mig nemlig klart — om vi end her befinder os paa et Omraade, hvor intet lader sig bevise, hvor alt hviler paa det umiddelbare Indtryk, paa individuelt Skøn —, at der i Frølichs Anthologibilleder bestaar et ganske anderledes organisk-intimt Forhold mellem Figurtegningernes Indhold og Rammernes Stil og Rhythmik, end i nogen af de senere Illustrationsrækker. »Kransen« — »Hjemkomsten« — »Slutningsvignetten«. Staar vi ikke over for disse Kunstværker med den dybeste Følelse af, at her er alt, Illustration og Ramme, undfanget væsentlig set i én Stemning, født som en helt igennem harmonisk Enhed, alle Smaaændringer uanset helstøbt. Vi samler det alt i ét Blik, ét Skønhedsindtryk, én Harmoni. Prøver lige saa lidt paa at tage Billed og Ramme hver for sig, se dem fra hver sit Synspunkt, som det kan falde os ind at adskille Melodi og Akkompagnement fra hinanden, naar vi lytter til en Schubertsk eller Rubinsteinsk Romance.

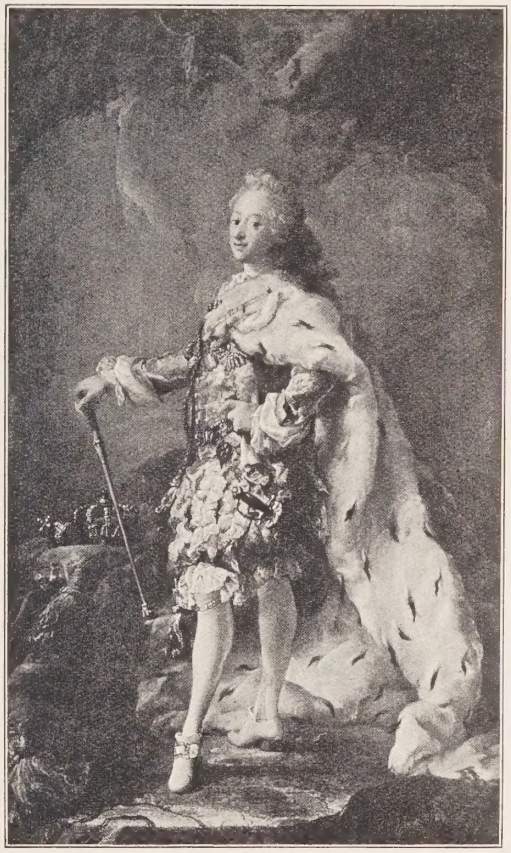
Paa dette Forhold hviler for en stor Del den høje Værd, der bør tillægges den nyerhvervede Række Tegninger. Ikke mindst i Kraft deraf kaster de det klarest mulige Lys over en væsentlig Side af en stor og ejendommelig Kunstnerpersonlighed.

SIGURD MÜLLER

DET SIDSTE AARS ERHVERVELSER AF DANSK KUNST FRA DET 18. AARH.

De billeder af ældre danske kunstnere fra tiden før Abildgård og Juel, som tidligere var i malerisamlingens eje, blev ved en omordning af samlingerne efter Høyens død 1870 afgivne til Rosenborg — hvorfra de siden hen blev flyttet til Frederiksborgmusæet. Høyen havde aldrig yndet Rosenborgmusæet — måske fordi denne kongelige samling stak demokraten i øjnene, måske også fordi han gjorde den samme erfaring som alle vi andre besøgende i slottet har gjort, at rummene er mere historisk interessante end egentlig egnede til udstilling af billeder og ting, som fortjener at ses i god belysning og under gode forhold. Han forsøgte endog som malerisamlingens direktør at få tag i Rosenborgsamlingens billeder. Efter hans død ordnedes forholdene altså på den modsatte måde og siden den tid har der på Kunstmusæet ikke været udstillet ældre danske billeder end Juels og Abildgårds. Selvfølgelig er dette urigtigt. Omend størsteparten af de kunstnere, der tidligere virkede i Danmark, var indvandrede fremmede, arbejdede de dog sålænge hærhjemme, at deres plads i dansk kunsthistorie er givet. Salys statue på Amalienborg plads er i udpræget grad et værk af fransk kunstnerisk geni, men dets plads er dog på Amalienborg og intet andet sted i verden. Det er da af stor betydning for musæet at erhverve en god repræsentation af kunst i Danmark fra det 17. og 18. århundrede og glædeligt, at begyndelsen allerede er gjort med en række billeder, hvoraf i hvert fald nogle er udmærkede exempler på den tids kunst. Dette gælder måske allermest Pilos legemsstore portræt af Frederik V i hel figur, iført den pragtfulde kroningsdragt. Portrættet, der er inddraget fra det kgl. teater, hvor det tidligere var ophængt, hører til den række af kongebilleder, som Pilo malte i fyrrerne og halvtredserne, efter at han 1747 var blevet ansat som kongelig hofmaler. I hvilket år han har malt dette billede — der kun er signeret med

navn, ikke med årstal — ved man ikke, måske er det det som han udførte i 1755 for 100 rdl. og som var bestemt til forsamlingssalen i det nystiftede akademi på Charlottenborg, men ikke synes at være kommet til sit bestemmelsessted. Billedet er i hvert tilfælde nok malt endel senere end den udmærkede studie til disse kongeportrætter, som galleriet erhvervede for nogle år siden og som synes at stå billedet på Valdemarsslot nærmere. På dette som på studien er figurens holdning noget mindre forceret, benene er tættere samlet og virkningen dærfor noget roligere. Galleriets store billede betegner i virkeligheden et højdepunkt i retning af rokokoelegance og rokokovilkårlighed i opstillingen; der gives næppe mange portrætter fra den tid, hvis form er så outreret som dettes. Navnlig er de franske værker, der har tjent som forbilleder, af en langt roligere virkning. De mindre nordiske enevoldskonger synes ikke at have kunnet lade sig nøje med den i og for sig dog meget pretensiøse form, hvorunder Louis XIV er blevet forherliget af Rigaud. Pilos portræt af Frederik V, Benoît Coffres af Frederik IV og andre danske kongebilleder har tilfælles et i den grad opskruet udtryk for disse kongers over al menneskelighed ophøjede enevælde, at de franske portrætter i sammenligning dærmed forekommer meget jævne og mere imposante.



Pilo: Frederik V.

Den ting angår imidlertid ikke billedernes kunstværdi. Hvad komposition og farve angår er Pilos billede pragtfuldt. Selve figurens stilling er i hovedtrækkene lånt fra stik efter Rigauds Louis XIV, men Baggrunden er forandret, idet den lodrette svære arki-

tektur er fjernet og erstattet med lette farvetoner. Denne forandring viser, hvad Pilo tilstræbte, i dette som i alle sine andre billeder: Ikke et fast figur- og interiør-maleri, men fantasifulde og lyriske farvekompositioner. Allerede hans samtidige, den franske maler Tocqué, udtalte sig meget nedsættende om denne maleriske form og der er siden faldet mange hårde ord om Pilos løshed og overfladiskhed. Står man foran dette portræt af Frederik V eller foran hans dameportræt i nationalmusæet i Stockholm, glemmer man dem let. Og man spørger sig selv om ikke Pilos form trods det lyriske og tilsyneladende ubundne dog har været præget af en meget sikker og bevidst kunstnerisk evne og vilje. Man kunde udmærket vel ønske at mange moderne kunstnere, hær og i Sverige, vilde studere disse billeder og lære af dem. Der findes vel kun en enkelt svensk kunstner efter ham, hvem det er lykkedes at forene en så lyrisk opfattelse med en så rolig og sammensmeltet farvevirkning — Høckert i det smukke billede af slotsbranden.

Tocqué anerkendte ikke Pilo, der dog synes at have Berøring med fransk rokokokunst, måske ikke mere end Cézanne vilde have anerkendt sine efterlignere på de tyske saloner, om han havde kendt dem. Direkte havde Pilo heller ikke lært af fransk kunst. Vi ved at han ikke, har været i Frankrig og den rejse til Tyskland og Wien, som Siren omtaler på grundlag af én eneste samtidig notits — medens Pilos biograf Wennberg ikke nævner den med et ord i sin tale i det svenske akademi efter malerens død — synes ikke at være absolut historisk sikker, tilmed da man næppe i hans kunst vil kunne finde erindringer om den sværere tyske rokokokunst. Han synes virkelig at have været et så kraftigt talent, at han i det væsentlige autodidaktisk har tilegnet sig sin betydelige dygtighed og ejendommelige stil. Vilde man sammenligne denne med den franske, som Tocqué repræsenterede, erindrer jeg om, at vi hær i byen ejer udmærket materiale i de to portrætter, som Kunstakademiet ejer af denne fortrinlige franskmand. Det er skade, at de og det endnu smukkere portræt sammesteds, malet af Nattier, disse tre mesterværker af det franske attende århundredes malerkunst, er gemte på akademiet, hvor kun få ser dem. De er absolut værdige til Louvre og fortjente måske også at hænge i vort Kunstmusæum.

Af en anden, men denne gang sydfra indvandret, tyskeren J. S. Wahl, modtager galleriet tre billeder, som hidtil har hængt på Frederiksborg. Det ene, portrættet af Morell, der fulgte efter Wahl selv

som kunstkammerforvalter, er et temmelig ubetydeligt og grovt billede, oprindelig skænket samlingen af Lorents Spengler, der igen blev Morell's efterfølger ved kunstkammeret. Meget bedre er de to andre portrætter af Wahl, det ene et selvportræt, det andet forestillende hofnarren Otto Kühl. Ingen af dem ligner flertallet af hans arbejder, der er kejtede i kompositionen og ensartet maniererte i opfattelsen af formen og farven. Selvportrættet bringer en snarest til at tænke på det virkelig smukke portræt, forestillende maleren Krock, som hænger på Frederiksborg og som foranledigede Wahls indkaldelse til Danmark 1719. Efter dette billede var man virkelig berettiget til at nære forventninger til ham. Man er næppe blevet skuffet, ti en mængde portrætter fra hans hånd af kongelige personer viser, at han blev en yndet hofmaler. Men det er simpel retfærdighed ikke at bedømme hans talents rækkevidde efter disse dårlige portrætter, til hvilke han måske knapt nok har haft model. Hans selvportræt viser en virkelig fyldig og smuk farve, den ellers hos ham sædvanlige flade og uplastiske opfattelse af ansigtets træk findes ikke i dette billede, ansigtets former er tværtimod gengivne med kraft og følelse for tonerne. Det blev købt af Lor. Spengler 1774 for 16 rdl. »als eines der besten Stücke von seiner Arbeit«. Der er ingen tvivl om at det virkelig er det. Efter en formodentlig gammel påskrift på billedet skal det være malt 1755 i hans 66. år. Man vilde vel ellers næppe have troet, at han endnu saa sent, efter så stor en bestillingsproduktion, var i stand til at udføre et på engang kraftigt og intimt arbejde som dette.

Omtrent tredive år tidligere skal han have malt portrættet af hofnarren Otto Kühl — i kunstkammerets inventarfortegnelse fra 1737 nævnes det som malt i 1727 —. Det har mere end selvportrættet den blanke og kolde farvetone, der er karakteristisk for så mange portrætter fra barok- og rokokotiden hærhjemme; ansigtet med de violetlige toner er også noget besværligt gjort og figuren fylder billedets flade på en temmelig plump måde. Men alligevel virker det som helhed overordentlig fornøjeligt med den strålende røde, sølvbroderede frakke, det farverige rhinskvinglas og den dybblå tone, der træder frem i den ellers mørke baggrund. I sammenligning med hvad vore egne malere præsterede dengang må et sådant arbejde kaldes et mesterværk. Musæet har fået en prøve på ægtefødt dansk portrætkunst fra den tid i det såkaldte selvportræt af Andreas Brünniche (1704-69) der var Wahls elev. Betegnelsen

selvportræt er sikkert ikke rigtig, billedet fremstiller en ung mand, men er øjensynligt malt adskillige år efter det par ovale billeder på Frederiksborg, ligeledes af Brünniche, som fremstiller ham selv og hans kone, formodenlig udført syttende hundrede og nogle og tredive. Galleriets portræt ser dærimod — bl. a. efter hårsætningen at dømme — ud til at være malt i 60'erne og kan da meget godt, efter familietraditionen, fremstille en søn af maleren, født 1742. Det er et naivt komponeret billede, der viser os den unge mand i halvfigur, næsten en face, bladende i en bog, i hvilken maleren har skrevet sin signatur. Farven har en vis fylde og skønhed, navnlig i den blegrøde vest, og opfattelsen er så naiv, at den charmerer. Det samme er forøvrigt tilfældet med det ovale, allerede nævnte, portræt af hans kone. Også for denne malers vedkommende synes det som om der en betydelig forskel ikke alene i kvalitet men ligefrem i den kunstneriske maner mellem sådanne con amore udførte portrætter og de hårde, blanke, glasagtige, officielle portrætter, som Rosenborg og Frederiksborg ejer exempler på. Men en nogenlunde fri og overlegen kunstnerisk opfattelse er Brünniche ikke nået til.

Wahl: Hofnarren Kühl.

Længe efter at Brünniche har forladt Wahls atelier er en ung dansk maler med en virkelig fremtid for sig trådt dærind. Det er Vigilius Erichsen, der begynder sin flotte karriere som elev af ham. Muligvis har han ret længe bevaret forbindelsen med dette atelier og dets elever, endnu 1751 har han i hvert fald, 29 år gammel, kopieret et portræt af Brünniche, forestillende Barbara Agnete Brorson, gift med præsten Nikolaj Brorson. Frederiksborg ejer denne kopi såvelsom dens pendant, forestillende præsten, malt af Brünniche. Vigilius Erichsens altid meget kølige og klare farver kan lede tanken tilbage til portrætter som Wahls af Otto Kühl eller flere af Brünniches. Kopien efter denne på Frederiksborg danner da et morsomt overgangsled til de senere og udpræget egenartede

portrætter af Erichsen, portrættet af Lorenz Spengler, af dennes kone, af teatermaler Cramer. Allerede den har denne kække og livfulde holdning og stærke men kolde farve som f. Ex. portrættet af Cramer på Kunstakademiet. Fra 1756 eller 57 er de smukke portrætter af kunstdrejer og senere kunstkammerforvalter Lorenz Spengler og hans kone. — J. C. Spengler oplyser, at portrættet af Lor. Spengler blev malt før Erichsens afrejse til Rusland i 1757. Spengler blev først gift i 1756 — Sønnen skænkede siden dette portræt af sin fader til den kgl. malerisamling, til hvilken det nu vender tilbage fra Frederiksborg; portrættet af Gertrud Spengler er dærimod forblevet i privat eje. Det er et virkeligt ejendommeligt billede af kunstdrejeren, der ser ud mod beskueren med et levende men forceret udtryk. I sin venstre hånd holder han en drejet elfenbenskugle. Frakken er grå, silkeskinnende, vesten blå, karnationen kølig. Formen er opfattet meget kraftigt og bredt, billedet viser i det hele taget evner af en anderledes styrke end det sirlige og unægtelig noget smålige portræt af Juliane Marie, der hidtil var den eneste Vigilius Erichsen i malerisamlingen. Frederiksborgmusæet, der mister dette smukke billede af Spengler, har til gengæld gjort en værdifuld erhvervelse i en pastel, som han efter sin hjemkomst fra Rusland 1772 har udført af arveprinsen. Den giver et udmærket indtryk af Erichsens dygtighed. Opfattelsen er fornem, farvevirkningen fast og farvernes forskellige toner så sikkert gengivne, at hovedet står med en meget plastisk form.

Vigilius Erichsen: Lorenz Spengler.

De fleste danske arbejder fra det ældre attende århundrede —

Watteaus og Bouchers tid! — har kun ringe æstetisk interesse. Det er måske af historiske grunde nødvendigt at lære dem at kende, men har man f. ex. på Frederiksborg gjort hæderlige anstrengelser for at interessere sig for Brünnicher og Thraner, kaster man gerne den historiske maske fra sig og går tilbage, til van Mander og Wuchters, eller frem, til Juel og de senere, som man glæder sig umiddelbart over. Af Juel har Frederiksborg adskillige smukke billeder. Et par af dem går nu over til Kunstmusæet, der tillige ad anden vej har erhvervet nogle fremragende arbejder af ham. Galleriets samling giver nu et ganske anderledes omfattende og betydeligt indtryk af ham end for nogle få år siden, da et udvalg af medaillonportrætterne var omtrent den eneste repræsentation for hans portrætkunst. Siden Juel-udstillingen i Kunstforeningen i 1909 har Galleriet fået portrættet af den unge mand i rød dragt, fra 1768, et af Juels betydeligste ungdomsarbejder, dobbeltportrættet af oberst Gautier og hustru, som er malt nogle år senere, skitserne til det Rybergske og til det Ankerske familjebillede, portrættet af skuespilleren Frederik Schwartz, et af ungdoms-selvportrætterne og endelig det smukke lille billede af en buket levkøjer og nelliker.

Juel: Selvportræt.

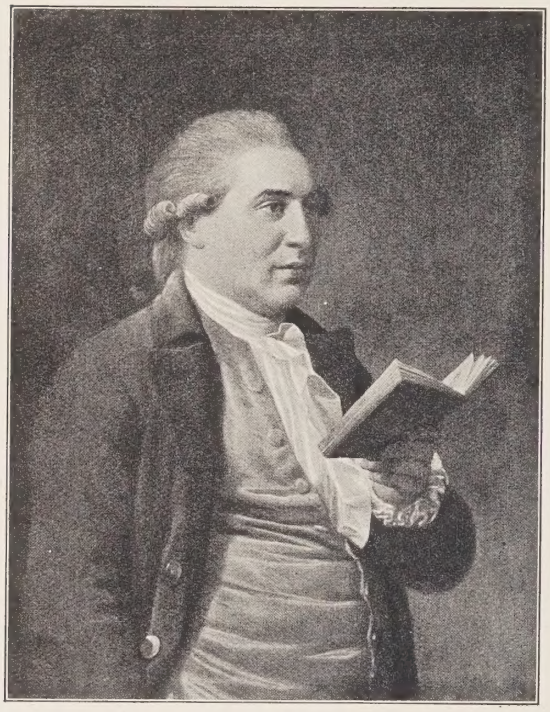
Sit første gruppebillede malte Juel vel c. 1767, et par år efter at han var kommet hjem fra læretiden i Hamborg; det er det naive, der fremstiller postfører Brøndsted, som sidder med piben i hånden og hører på sin ene datters klaverspil, mens den anden bringer

ham kaffen. Kompositionen er ganske naiv og røber ikke den evne, som Juel siden i høj grad lagde for dagen, til at danne et rytmisk og

Juel: Oberst Gautier og hustru.

blødt sammenspil mellem figurerne i en komposition. Hver af disse småfigurer synes tænkt for sig og dernæst indsat i billedet uden hensyn til den nye helhed; men er der end ikke helhed i linjerne,

er der dog noget yndefuldt i fordelingen af figurerne paa lærredets flade. Billedet af Gautier og hans kone, som Galleriet nu har fået, er malt c. tre år senere, omkring 1770, et par år før Juel begyndte sin store udenlandsrejse. Det er ikke alene overordentlig smukt i farven — brogede, kraftige farver, der dog samler sig til en harmoni, og en nydelig fortoning af figurerne i det mørke interiør — men det er også i linjevirkningen ganske anderledes velberegnet end det tidligere. I damens stilling har han nøjagtig gentaget det motiv, han anvendte i postførerens figur, men i mandens stilling, som han står lænet til hendes stol og bøjet mod hende, viser sig hans mere udviklede Sans for figurernes rytmik. Dog er det ikke af så rolig og værdig en holdning som det store, pompøse billede af grev Reventlov og hans kone, siddende ved kniplepuden, der er malt måske et par år senere[1]. Også i farven viser dette billede større bestræbelse efter ro og ensartethed. Måske har han før sin bortrejse malt endnu et gruppebillede, i Kobberstiksamlingen findes i hvert fald en tegning til en sådan komposition, forestillende en dame, der sidder i en sofa, mens hendes mand står bagved og støtter sig til sofaen. For disse figurers vedkommende er der megen lighed med Gautierbilledet — hendes armstilling, hovedets drejning! — men meget ubehændigt er der desuden anbragt et par smådrenge, den ene i forgrunden, set i streng profil, den anden opstillet for sig helt til højre, med hatten under den ene arm. Ligeså tydeligt som denne naive komposition viser også tegningens stive maner, der er så fjern



Juel: Skuespiller Schwartz.

[1] Gengivet i »Kunstens Historie i Danmark« p. 154. Smst. p. 156 er det Rybergske familiebillede gengivet.

fra de senere udkasts lethed og virtuositet, at den er gjort måske endel år før Juels udenlandsrejse.

De fleste og betydeligste af Juels portrætgrupper er imidlertid gjort efter denne. Når man betænker, hvor overordentlig smukke i ligefrem malerisk teknik og i komposition adskillige af hans senere enkeltportrætter er, f. ex. galleriets nyerhvervede billede af Schwartz, eller portrættet af den gamle dame med hendes barnebarn på skødet (1785, privateje), kan man tvivle på, at den dom er rigtig, som siger, at Juel kulminerede før sin udenlandsrejse. Når man tager gruppebillederne med i betragtning, er det vel givet, at Juel har ydet sit bedste endog ret sent. De fleste af disse billeder er nemlig fra halvfemserne. Desværre er de spredt så vidt omkring, at de er vanskelige at få at se. Det Holmskioldske og endnu et andet er kommet til Sverrig, et portræt af den russiske general Dyvoff med familje er formodentlig kommet til Rusland, det Ankerske til Norge, det Rybergske og det Rabenske findes på danske herregårde. Kun det bekendte lille dobbeltportræt af ham selv og hans kone foran staffeliet er kommet til Kunstmusæet, hvor det, for nogle år siden suppleret med den nydelige lille studie af malerens børn legende i en have, har været ene om at vise Juel fra denne side. Med al dets elskværdighed, og ynde i grupperingen, forener sig noget småligt i behandlingen og grovt og spredt i farven, som gør indtrykket af det mindre tiltalende. Des værdifuldere for galleriet er de to skitser til det Rybergske og til det Ankerske billede, som er kommet til i de sidste år. Navnlig

Juel: Skitse til det Ankerske familjebillede.

skitsen til det Ankerske er meget smuk. Billedet selv (Wedell-Jarlsberg, Bogstad) betegnes af en norsk kunsthistoriker som flot og glansfuldt — Kunst og Kultur 1911 p. 68. — Efter fotografi at dømme vilde man antage det for gennemført med nogen tørhed — hvilket skal gælde for andre af Juels store familiebilleder, det Rabenske f. ex. Kompositionen i det færdige billede synes under alle omstændigheder ikke at kunne måle sig med skitsens, der er overmåde frisk og naturlig, hel og elegant i bevægelse og linjevirkning. Man forstår ikke, hvorfor Juel har forladt denne så levende komposition for den senere, opstillede, mindre rytmiske i det norske billede. Navnlig Ankers og den lille piges figur synes i dette noget konstrueret med de i alle retninger udspilede arme. Han bøjer sig hen mod sin kone, idet han lægger armen op på sofaryggen bag hende, der sidder med begge hænder i skødet; på vor skitse dærimod er bevægelsen omvendt, han sidder med et billede i hånden lænet bort fra hende, men hun bøjer sig i en gratiøs stilling hen imod ham. Dærved kommer der noget parallelt i de to figurers linjer, som styrker helheden. En meget smuk tegning i kobberstiksamlingen danner bindeleddet mellem skitsen og det færdige billede. Den er gengivet i Kunstbladet 1909-10 p. 329, fejlagtigt som udkast til den Holmskioldske gruppe. Det Ankerske billede er signeret, til venstre over Ankers hånd: Juel 1792.

En meget lignende komposition har Juel anvendt i portrættet af gehejmeråd Holmskiold med kone og barn. Hun sidder tilhøjre på en sofa med den lille pige stående ved sin side og ser henimod ham, der sidder på en stol til venstre, bøjet hen mod hende. Kobberstiksamlingen ejer tre småstudier til dette billede. På den ene er moderens figur udeladt og den lille pige flyttet hen til sin fader, der støtter armen på et bord. Dette motiv er udført på en lille porcellænsmedaljon (privateje), som blev fremstillet i den kongelige porcellænsfabrik, af hvilken Holmskiold havde gjort sig fortjent. Den bærer årstallet 1785. På samme tid er billedet malt, ti dærmed passer den lille efter dronning Juliane Marie opkaldte piges alder. Hun var født 1779 og ser ud til at være en fem-sex år gammel på billedet. Det er altså det tidligst kendte af gruppebillederne efter Juels hjemkomst fra rejsen. I det Rabenske billede — også til dette findes der meget smukke tegnede studier i Kobberstiksamlingen — møder os endnu engang samme motiv, fader, moder og den lille pige. Men figurerne er nu flyttede ud i fri luft, ligesom på andre

billeder fra halvfemserne, det Rybergske, generalkonsul Pingels døtre, galleriets studie af de legende børn. Vistnok ikke ret mange af Juels kendte landskaber stammer fra denne sene periode i hans liv, men disse familiebilleder viser, at han gerne har benyttet landskabelige motiver rent dekorativt som baggrund for figurgrupperne.

Hvis man med skitserne til disse billeder i erindring lader tanken gå fremefter til senere danske portrætmaleres produktion, finder man næppe noget, der kan sidestilles med dem. Eckersbergs i andre henseender så smukke Nathansonske familiebillede — og tegningen dærtil — virker i rytme og komposition koldt og skematisk. Constantin-Hansens henrivende grupper, som han malte som ung, har deres styrke i noget helt andet end linjevirkningen — skønt også den kan være yndefuld — i en sjældent følsom opfattelse af plastik og form ved omhyggelig iagttagelse af farvetonerne. Marstrand alene har i sine figurbilleder haft noget af den sans for fri dekorativ linjevirkning, som i dansk kunst har fundet sit smukkeste udtryk i tegninger af Thorvaldsen, men som allerede Abildgård — i høj grad — og Juel besad.

Når man først forstår denne gode komposition i Juels figurbilleder, troer jeg også man lettere får øje på dens betydning i enkeltportrætterne, der i reglen gør en så behagelig virkning, ikke alene på grund af de harmoniske farver og den smukke behandling, men også fordi de, uden at dette er særlig iøjnefaldende, røber stor erfaring i den svære kunst at lade linjerne i et brystbillede samles roligt og dog med en vis kraft indenfor en oval ramme, eller at forme et halvfigurbillede således, at man uvilkårligt og uden besvær danner sig et indtryk af hele figurens holdning — vanskeligheder, som Juel løser så let, at man ikke tænker på deres existens, når man står overfor hans portrætter.

Han har formodentlig kunnet formlerne for denne portrætkunst udenad; så vidt man kan slutte af de tegninger, der er bevarede, ledte han sig kun frem gennem studier, når opgaven faldt udenfor den sædvanlige kreds. I disse tegninger har han til gengæld med omhu prøvet de forskellige muligheder for at finde den smukkeste form. Både i løse udkast og i malede studier prøver han f. ex. om ikke linjevirkningen i en gruppe bliver lettere og naturligere, når gruppen vendes om, som set i et spejl. Således har han prøvet sig frem i tegningerne og skitserne til det Rabenske og det Rybergske billede og til andre. Desværre findes der ikke ret mange tegninger

af ham, der forekommer vist tyve af Abildgård for én af Juel. Ganske morsomt dærfor, at en lille usigneret tegning, der var kommet til Kobberstiksamlingen under Abildgårds navn sammen med alle de andre af Larpent hærtil testamenterede, kunde slettes som Abildgård og henføres til Juel. Det er en lille, ganske smuk illustration til Gessners idylliske fortælling »Den første sømand«; Juel har udført denne tegning to gange, den anden gang til den Herslebske stambog, der findes i tysk privateje, men fornylig er udgivet i facsimile. Den er dær betegnet: Juel 1782. Den ligner unægtelig også Juel mere end Abildgård, men er forøvrigt et af de få vidnesbyrd, som findes, om en direkte kunstnerisk påvirkning af Juel fra Abildgård — det kraftigste vidnesbyrd dærom er sikkert det bekendte maleri af dværgen Bajocco, hvis brede penselstrøg og dybe farvevirkning bringer en til at antage, at Juel har malt det under påvirkning af sin kammerat i Rom. — Af Abildgård, den anden danske betydelige maler fra det attende århundrede, har musæet efter Larpent modtaget nogle gode håndtegninger, dæriblandt to, som er forarbejder til de dørstykker i Christian VIII's palæ på Amalienborg, til hvilke malerisamlingen allerede ejer malede studier. De fremstiller allegorier på oprettelsen af skoler og biblioteker — datidens evindelige allegorier på oprettelser af det ene eller det andet! Men ligemeget med det! Frihedsstøtten er også fuld af allegorier og symboler, dens kunst er letfattelig alligevel. Abildgård har lavet mange allegorier, den ene mindre gennemskuelig end den anden, men kunstnerisk i reglen klare og virkningsfulde. Det gælder også disse meget dekorative tegninger, der stammer fra årene efter Christiansborg slots brand (1794), da Abildgård ledede udsmykningen af Amalienborg-palæet.

Abildgård: Skitse.
Gave fra Professorinde Ida Løffler.

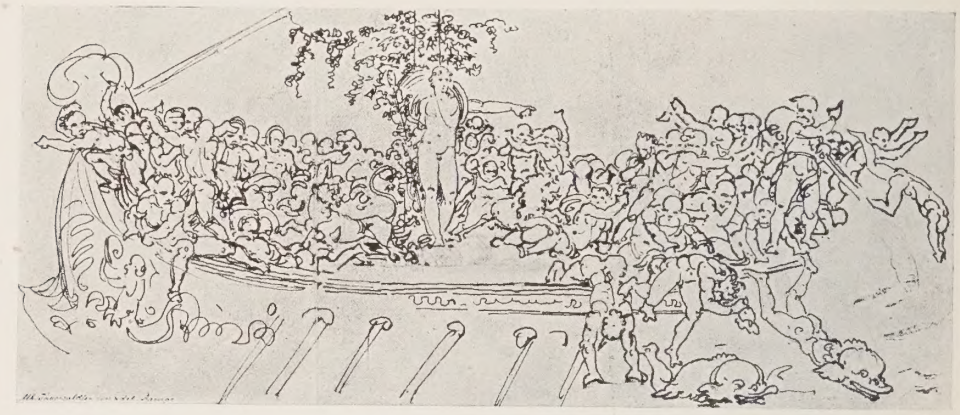
Også malerisamlingen har fået en Abildgård som gave, nemlig en studie til et galleriet i forvejen tilhørende billede med motiv fra

Apulejus's æventyr, pigen, der ser sin elsker forvandles til et æsel. Studien er malt med kraft og bredde, den afviger ikke alene i selve kompositionen, men i farveholdning og behandling fra billedet selv. Dette, der er betegnet med årstallet 1809, Abildgårds siste leveår, viser den samme stræben efter en ensartet farveholdning, med mindre klingende lokalfarver, som præger de andre billeder fra det siste årti i hans liv, scenerne af den antike komedie o. a. Der er imidlertid ingen grund til at tvivle på, at denne skitse er fra samme tid som billedet, den viser blot, hvilken livfuld og malerisk kraftig virkning han til det siste var i stand til at frembringe i et hastigt gjort udkast. Et bevis mere på at Abildgård ikke, som man almindelig mente om ham, arbejdede med besvær og uden gnist, men tværtimod med synlig glæde over at frembringe egentlig maleriske skønheder.

Sergel: Abildgård.
Gave fra Professorinde Ida Løffler.

En både for kunstnerens og for emnets skyld interessant gave har musæet modtaget i en portrætmedaillon, udført af Sergel, forestillende hans gode ven Abildgård. Som portræt af ham er den sikkert udmærket, den store svenske billedhugger regnede ham for en af sine bedste venner og kendte ham efter årelangt samvær i Rom; man har det indtryk, at Sergel har set med så stor respekt og kærlighed på sin vens ejendommelige, alvorlige ansigt — følelser, som ofte kommer til orde i breve fra billedhuggeren til Abildgård og efter dennes død til hans enke — at han har undladt at bruge de midler til at opnå en let dekorativ virkning, som han ellers anvender i stor udstrækning i sine medailloner, navnlig det elegant udslåede hår, som falder i gratiøse lokker omkring det smilende ansigt — Abildgårds udprægede profil står med det kortlokkede hår ganske roligt mod baggrunden, men er gjort med en bredde og fasthed i modelleringen, som røber Sergels hånd. Den er betegnet Sergel 1794 og udført under hans besøg hos Abildgård i København i dette år, samtidig med at han blev valgt til medlem af vort kunstakademi. Dette ejer — foruden de andre nedenfor nævnte medailloner af Sergel — også en usigneret og udateret ringere gen-

tagelse af Abildgårdsportrættet, indrammet på den for Sergel sædvanlige måde i en bred gipsramme med perlesnor og bladornament, medens musæets exemplar smukkere er indrammet blot i en forgyldt gipsramme — over begge exemplarer er lagt en broncetone, som Sergel hyppigt anvender til sine gipsmedailloner. Georg Göthe, der har skrevet en udmærket biografi af den svenske kunstner, udtaler sine tvivl om akademiets Abildgårdportræt, der ikke ligner »Sergels vanliga handlag«. Musæets signerede exemplar slår altså disse tvivl til jorden. Göthe har i det hele taget urigtige oplysninger



Carstens: De tyrrheniske Sørøvere.
Testamentarisk Gave fra Larpent.

om Kunstakademiets Sergelmedailloner, om hvilke der her tilføjes et par ord. Foruden den, der forestiller Abildgård, ejer det tre andre, den ene, signeret Sergell f. 1794, forestiller Jens Juel — også den er et meget smukt arbejde — den anden, et herreportræt, hvis model så vidt vides er ubekendt, er signeret Sergell 1783, den tredje skal forestille den svenske hofmand Schröderheims kone og er betegnet Sergell f. 1791; det må i så fald være det andet portræt, han har udført af hende, ti i hans selvbiografi af 1785 nævner han allerede en medaillon af hende, som efter andre oplysninger skal være udført i 1782.

Rækken af musæets nyerhvervelser fra det attende århundrede slutter med nogle tegninger af Carstens, ligesom de tidligere nævnte tegninger testamenterede af Larpent. De forekommer mig ikke mere egnede til at gøre indtryk på et moderne publikum end andre tegninger af ham, f. ex. alle illustrationerne til Argonautertoget, eller de malerier, musæet ejer af ham. Hvilken betydning Carstens end har haft for sin samtid — og for dansk kunst har den været meget

ringe, han har vel kun betydet noget i tysk kunstliv — skulde man dog synes, at det engang for alle måtte kunne fastslås, at han umiddelbart er lige så fremmed og uinteressant for vor tid som f. ex. en eller anden nederlandsk manierist fra det 16. århundrede, hvis historiske betydning ikke kan benægtes, men som i rent æstetisk henseende er os ligegyldig. Han såvelsom de låner fra de ædleste forbilleder, men Michelangelo i Carstens' gengivelse er ikke skønnere end den italienske renæssance i de nederlandske manieristers. Også de tegninger, der er kommet til kunstmusæet, er af ringe interesse.

H. J. Pohle: Frederik V.

Den ene, stærkt ødelagt, betegnet med årstallet 1788, fremstiller morgenen, som trænger nattens gudinde tilbage; den har i sin tid tilhørt den ivrige, men ikke meget kritiske samler, portrætmaleren C. A. Jensen. De andre to har en endnu finere stamtavle — de har begge tilhørt Thorvaldsen, den ene blev af ham givet til digteren Ludvig Bødtcher, på bagsiden af den anden har han lavet et let rids af en liggende kvindefigur; man mærker løvens klo, det er i al sin fordringsløshed meget mere åndfuldt end Carstens' tegning på forsiden. Begge disse tegninger af ham illustrerer den antikke myte om de tyrrheniske sørøvere, der af Bacchus forvandles til delfiner. Fernow antager, at de stammer fra et af Carstens' siste leveår.

C. Høyer: Dameportræt.

Der er dog endnu tilbage at omtale nogle arbejder af en særlig art fra denne tid, nemlig fire miniatyrer, som musæet har fået i sin besiddelse. Tidligere har det så godt som intet ejet af miniatyrkunst og af én i det 18. årh. både hær og i udlandet meget bekendt dansk kunstner, miniatyrmaleren Cornelius Høyer, fandtes der i musæet kun nogle få håndtegninger. Han er nu repræsenteret med tre små kunstværker, hvoraf ingen er signerede, men den ene autentisk, medens de to andre utvivlsomt kan tilskrives ham. Den fjerde og efter min mening den bedste miniatyr er malt på elfenben af H. J.

Pohle, der har signeret den bagpå med navn og årstallet 1744. Den fremstiller Frederik V som yngre og er det første signerede arbejde, man kender af denne kunstner, om hvem Weilbach oplyser, at han i trediverne og fyrrerne lønnedes som hofmaler og udførte miniatyrportrætter i emaille og vandfarve. Portrættet af Frederik V viser, at han har besiddet dygtighed og smag. Ansigtet er behandlet i punktermaner, mens rustningen med det purpurrøde draperi og det blå bånd over brystet er gjort med kraft og bredde — trods billedets ringe størrelse.

Høyer: Grev Knuth Knuthenborg.

Arbejderne af Cornelius Høyer stammer jo fra et langt senere tidspunkt og er behandlet på en meget friere måde. Mens den ældre kunstner møjsommeligt overprikker hele ansigtsfladen, lader Høyer virtuost det hvide elfenbens flade lyse urørt frem i ansigtets lyspartier, og hensætter ansigtets træk og skygger med så let en pensel, at farverne set i lup ligger som et spindelvæv hen over fladen. Denne virtuositet kan alligevel ikke helt dække over kunstneriske mangler, som den at farverne ikke står helt fint i deres indbyrdes forhold, men snarere røber en bestræbelse for at opnå en vis engelsk sødhed og overfladisk charme. Dette gælder navnlig dameportrættet, der formodentlig er gjort omkring 1790; men også miniatyrportrættet af en mand, i profil til højre, som er afgivet til musæet fra Frederiksborg, synes noget grovt i farven. Der er næppe nogen grund til at tvivle på, at det ligeledes er malt af Cornelius Høyer. Det tredje og betydeligste af hans arbejder er portrættet af maleren Pilo. Det er gjort langt tidligere end de andre to, i 1769 eller 70, da Høyer udførte to portrætter af Pilo og Saly som sine medlemsarbejder til Kunstakademiet. Når undtages en lille forskel i baggrunden stemmer musæets Piloportræt ganske overens med akademiets, kun er dette langt mere gennemført, endog overarbejdet, så at farven f. ex. i den brunrøde frakke virker plettet og spredt. Akademiets er

C. Høyer: Pilo.

absolut af ringere værdi end det andet, der er et ufuldført anlæg og står med en mere ensartet og renere farve. Hvordan det forholder sig til det fuldførte billede ved jeg ikke, om det er et opgivet første forsøg, eller, hvad der dog er rimeligere at antage, et slags forarbejde. Det er malet på pergament. Motivet er bygget efter et skema, som franske portrætmalere fra rokokotiden har brugt den ene gang efter den anden, ofte med udmærket smukt resultat: Kunstneren støtter sin ene arm, skråt fremstrakt mod venstre, på sin tegnemappe og vender hovedet og blikket skråt den anden vej, mod højre. I baggrunden ses, ligeledes drejet skråt ind i billedet, det arbejde maleren er i færd med, anbragt på et staffeli. Gennem disse forskellige planer i billedet følger de dygtige franske malere ofte lysets aftagende toner helt ind til den dæmpede baggrundstone, således at deres billede får en fortrinlig rumvirkning. Denne er meget mindre god i Høyers miniatyrer. Han har nok forstået skemaet, men ikke helt ånden.

LEO SWANE

LARPENTS GAVE TIL KUNSTMUSEET

I. MALERIERNE

I Foraaret 1913 modtog vort Kunstmuseum en Samling ældre Billeder og Tegninger som Arv efter vor i Kristiania bosatte Landsmand S. Larpent.

Faa i Danmark kendte dette Navn. Enkelte erindrede det fra første Side af Jul. Langes »Nutids Kunst«, hvor Larpent er nævnt som en af Udgiverne af en Række Gengivelser efter Tegninger af Carstens. Nogle vil maaske have bemærket, at det store Katalog over Dresdner-Galleriet giver Larpent Æren for den rigtige Bestemmelse af den fremstillede Person paa Holbeins Portræt af Sieur de Morette. Larpent havde været litografisk Prospekttegner og dyrkede i sine senere Aar — med ringe Held — Malerkunsten som Dilettant, vedvarende stærkest optaget af Kunststudier. Størst Ære tilkommer ham som en af Opdagerne af den norske Billedhugger Vigelands Talent. Skønt ikke synderligt formuende ydede han det trofast sin Støtte.

Han havde ikke haft Evne til at tilfredsstille sin Samlerlyst ved at optræde som Matador paa de store Kunstauktioner. Men i hans Ungdom havde der i København været ret god Jagt paa gamle Sager; forekom det ædleste Vildt end sparsomt, var Jægernes Tal kun ringe. Den ivrigste, den største Samler og Spreder af gamle Billeder og gamle Tegninger, Portrætmaleren C. A. Jensen, var lige død, da Larpent indtraadte som hans Afløser. Han havde ikke blot sin Forgængers Energi, ogsaa hans Mangel paa kræsen Kritik. Skønt han har undt os det bedste af hvad det lykkedes ham at indfange, er en ikke ringe Del af Arven interesseløse Sager. Vi tør jo ikke rette os efter det gamle Ord, at given Hest ikke maa ses paa Tænderne; selv overfor den Del af Arven, vi modtager med virkelig Taknemmelighed, er det vor Ret, ja uafviselige Pligt, saa godt vi formaar at læse en kritisk Korrektur paa dens Navne og Værdibestemmelser.

Et Billede synes at have sine Papirer i allerbedste Orden. Da det i 1837 solgtes i København paa Auktionen over Konferensraad Bugges store Samling, var i Kataloget aftrykt en af Direktøren for Berliner-Akademiet, Billedhuggeren GottfriedSchadow, 1827paaFransk udstedtogmedAkademiets Segl forsynet højtidelig Erklæring. Den siger os, atBilledeter maltaf den italienske Maler Francesco Mazzola, kaldet il Parmeggianino, under Indflydelse af Michelangelos Tegning med en Farvegivning, der minder om Correggio. Endvidere, at den fra Ryggen sete nøgne Kvinde med Lansen i højre og Skjoldet i venstre Haand fremstiller Bellona, og at Billedet, da det er skaanet for uforsigtig Restavrering, maa regnes for at være et af de bedst bevarede Malerier fra 16. Aarhundrede.

Nederlandsk, 16. Aarhundredes Slutning: Allegorisk Figur.

Men Billedet har allerede fra ældre Tid skæmmende Mærker af en Restaurators Hærværk. Værst medtaget er den lille Genius, der med sin Tavle knæler til venstre for Hovedfiguren, men ogsaa denne, hvis graablege Farve med de graagrønne Mellemtoner staar fjærnt fra Correggios Kolorit, er bleven ilde behandlet. Billedet er malt paa Egetræ; allerede af denne Grund kan det ikke være italiensk. Det skyldes en af de nederlandske Kunstnere, som i det 16. Aar-

hundredes Slutning efterlignede Italienerne, rimeligvis Adelsmanden Antonis van Montfort, kaldet Blokland, efter Karel van Manders Vidnesbyrd en varm Beundrer af Parmeggianino. Kun faa af hans Billeder kendes, men Kobberstikkene efter hans Tegninger viser det næreste Stilslægtskab med Billedets Figur, hvis rolige Holdning og gode Linjerytmik gør dem til en tækkelig Frembringelse af Bestræbelser, som vor Tid mere paaskønner i Datidens Plastik end i dens Malerkunst.

For én god Oplysning kan vi dog takke Erklæringen fra Berlin. Den siger, at den sære Fremstilling i Baggrunden, hvor en Olding med Kølle over Skuldren og Bue i Haanden fører en Menneskeskare i Lænker, der udgaar fra hans Mund, er den i Caesar Ripas Ikonologi opgivne Allegori af Overtalelsen. I saa Tilfælde kranser den lille Genius med Palmegrenen sikkert ikke Bellona, hvis Overtalelsesmidler var plumpe. Et Brystharnisk og en fjerprydet Hjelm ligger i Forgrunden. I et Stik af Jacob Matham efter en Tegning af Hendrik Goltzius er Minerva fremstillet paa samme Maade, fuldstændig nøgen med Ægideskjoldet i sin ene Haand og Turnérlansen i den anden, dog med sin Hjelm paa Hovedet. Rimeligvis har Maleren skullet eller villet forherlige den Visdom, som kun med aandelige Vaaben vinder sine Sejre.

Størsteparten af de et andet Billede i Larpents Samling vedrørende Dokumenter har han selv fremlagt i sin 1885 i Kristania udgivne Pjece: Le jugement de Paris, attribué au Giorgione.

Af de mange, Venedigs store Gennembruds Kolorist tilskrevne Fremstillinger af dette Motiv kendes én kun fra en flygtig Tegning i en Manuskriptfortegnelse fra 1627, en anden kun gennem et Kobberstik i et nyere kunsthistorisk Værk, og Gengivelserne lader ikke tro, at Originalerne skyldes Giorgione. Men fire endnu bevarede Malerier gengiver i Hovedtrækkene samme Komposition, de tre dog med væsentlige Afvigelser fra det fjerde, som Larpent 1870 afkøbte C. A. Jensens Arvinger. Jensen havde i sin Ungdom erhvervet det i Holsten. Det antages at have tilhørt Familjen Rantzau. Det er af de fire Billeder aabenbart det dygtigst malte, det omhyggeligst behandlede.

Larpent afslutter sin Pjece med nogle Spørgsmaal, hvis Svar overlades til Læseren. Hvem er oprindeligt Kompositionens Maler? Utvivlsomt enten Giorgione eller — som Berenson i »The study and criticism of italian art« mener fuldt saa sandsynligt — den unge

Tizian. Kan noget af de fire Billeder antages for en Original? Larpents har mindre end de andre Præget af Kopi, men fra Giorgione og Tizian staar det dog uendeligt fjærnt. Hvis intet af de fire Billeder er originalt, er da den oprindelige Komposition gengivet i de tre Billeder eller i det, der var i hans Eje? Utvivlsomt i de tre.

I disse er Paris fuldt paaklædt i venetiansk Renæssancedragt. Med Æblet i højre Haand hviler han ved Foden af et Træ og nyder Skuet af Gudindernes Gratiegruppe uden at tilkendegive sit Valg;

Giorgione-Efterligning fra 17. Aarhundrede: Paris Dom.

Gudinderne er karakteriserede uden Hjælp af Attributer. Efter de af Larpent tilvejebragte Fotografier er af de tre Billeder det i Palazzo Albuzio i Venedig — allerede 1648 opført som et Værk af Giorgione i Ridolfis »Le maraviglie dell' arte« — afgjort det bedste. Nøje overensstemmende med dette — maaske kopieret efter dette — er et Billede i Privateje i England. Begge har til Baggrund et Landskab i venetiansk Stil med store Trær, en Gruppe Bygninger og en Faarehjord, desuden i Luften en lille Merkur, der flyver bort paa en Sky. Paa et Billede i Dresdener-Galleriet med de samme Hovedfigurer er Baggrunden erstattet med et tarveligt Dekorationsmaleri. Et — af Larpent ikke nævnt — Brudstykke af et fjerde Eks-

emplar af samme Komposition hang gennem mange Aar fremme paa Kristiansborg og førte i Spenglers Katalog Giorgiones Navn. Det brændte — eller antages for at være brændt — i 1884, men mange vil vel endnu mindes denne Paris i rød Trøje og hvide Bukser som en Slægtning af Hyrderne paa »Den landlige Concert« i Louvre og Giorgiones Billede i Palazzo Giovannelli.

Kompositionen synes dog ogsaa at have gjort Lykke i den Form, Larpents Billede viser; den genfindes — efter hvad den finske Kunsthistoriker Borenius har meddelt — i Museet i Gubbio. Larpents Maleri er, hvad dets Teknik tilstrækkeligt godtgør, malt mindst 100 Aar senere end dets — nu kun gennem de nævnte Kopier kendte — Forbillede. I en Fremstilling af Pyramus og Thisbe, hvor Baggrundslandskabet med Luftens gule Striber og Solnedgangslyset paa det høje Taarn har udpræget Giorgione-Stil, har vort Museum allerede tidligere ejet et Eksempel paa det 17. Aarhundredes Italieneres Forsøg paa atter at gribe den ejendommelige Poesi i de store Venetianeres Værker. Et af disse har en ukendt Kunstner frit efterlignet i Larpents Billede.

Men Tiden mente dog i visse Maader at være »gaaet frem«. Maleren har faaet Kompositionen mere symmetrisk ved at rykke Gudinderne nærmere Midten og afveje Paris' Figur med Minervas sorte Rustning. Naturligvis har han udeladt den naive Merkur og ændret Paris' gammeldags Kostyme. Den løst og let paaklædte Hyrde er ikke mere nogen ledig Drømmer, han udpeger med en energisk Haandbevægelse Kærlighedsgudinden, her udmærket paa samme Maade, som hun selv udmærkede Penelope, ved en »Hud mer blændende hvid end det blankede Filsbén«. En lille Amor skjuler ved at favne hendes Knæ Junos højre Ben; Juno vender Hovedet mod Dommeren og har Paafuglen ved sine Fødder. Landskabet er blevet større og rigere; en Bro fører over en Sø til Huse ved et Taarn, Uvejrsluften gennembrydes af et Solstrejf, der lyser op paa en Klippetinde med Ilions Borg.

Maaske har Landskabet mest af Giorgiones Egenskaber, skønt dets heroiske Stil nærmer sig Poussins. Intetsteds har Billedet de venetianske Farvers gyldne Glød og fyldige Harmonier, Tonerne er klangløse, Farven er i Venus for lighvid, i de andre Gudinder for tør, Landskabet er sortbrunt, Luften sæbegrøn. Grelt belyste Pletter i Hyrdens Pande, Skulder, Hænder og Knæ tyder paa, at

Maleren lige saa lidt som Flertallet af sine Samtidige har modstaaet Paavirkning fra Caravaggio.

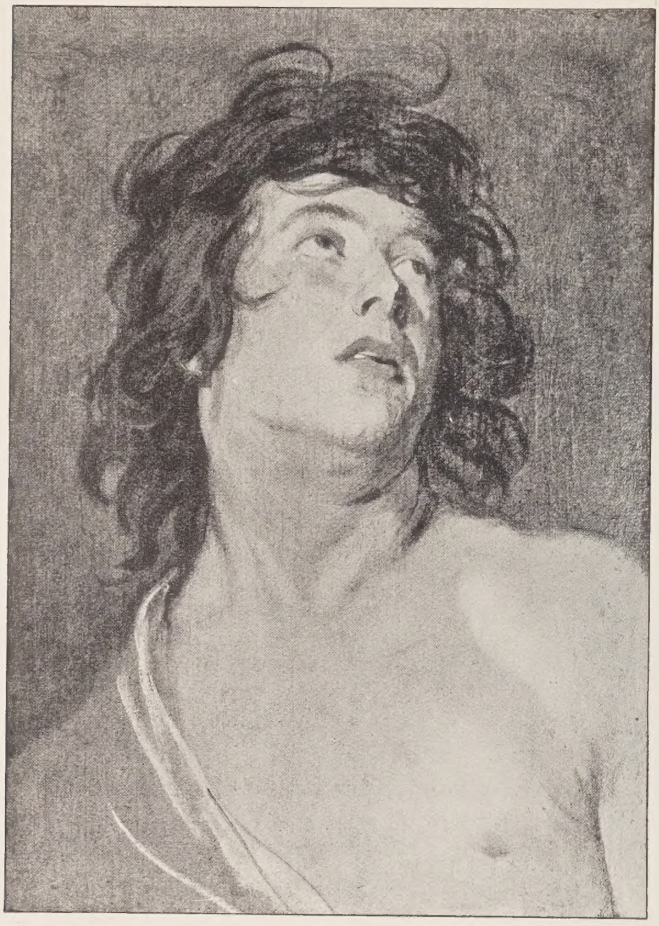
Men selv i denne — i hvert Fald velovervejede — Omdannelse er Kompositionen smuk. Skønt Venus fremtræder saa sejrssikker, er her den slanke Minerva med det frembøjede gode Hoved den værdigste til Prisen. I sig selv ikke fremragende har Billedet dog Afglans af Skønheder i et tabt Mesterværk.

Har Arven fra Larpent end ikke skaffet vort Museum nogen Giorgione, saa har den dog skænket det to utvivlsomt ægte, om end uanselige Arbejder af den her længe savnede van Dyck[1]. Til dets Billeder og Billedudkast af Rubens og Jordaens er nu føjet et karakteristisk Eksempel paa, hvorledes van Dyck behandler en Skitse. Brunt i Brunt fremstiller den Kristus i Emaus, Rembrandts Motiv i den samme Frontkomposition, som Rembrandts Billede viser, endog med Stræben mod de samme Udtryk i Disciplene; den ene af dem opfatter ved at se den andens Betagelse, at et Under maa være sket. Men van Dyck stod unægteligt i slige Fremstillinger uendeligt tilbage for Rembrandt. Behandlingen er maniereret, Bevægelserne sirligt pretentiøse — selv i den spinkle og nervøse Hund —, Kristushovedet ulidelig sentimentalt. Det følelsesbetændte skæmmer ogsaa det legemsstore Studiehoved af van Dyck, et Forarbejde til en Fremstilling af den hellige Sebastian, vel Billedet i München, som ved Helgenens lysende Krop og en rød Fane er blevet et af van Dycks mest virkningsfulde Malerier. Stu-

A. v. Dyck: Kristus i Emaus.

[1] Fremstillingen af »Tiden, der klipper Amors Vinger« — 1829 solgt ved Auktionen efter Bülow paa Sanderumgaard — er (ligesom et Billede i Kassel) en net gammel Kopi efter van Dycks Billede i Hertugen af Marlboroughs Samling. Det lille Brunt i Brunt malte Portræt af den hollandske Maler Cornelis van Poelenburgh er udført af en af van Dycks Medhjælpere som Forbillede for Peter de Jodes Kobberstik i Ikonografien.

diets unge, fede, nedenfra forkortede Hoved med de brune Krøller, den aabne Mund og de himmelvendte Øjne, er desværre ikke malt efter nogen tiltalende Model. Men det viser, hvor imponerende en teknisk Dygtighed den 20aarige van Dyck havde tilegnet sig under Rubens Vejledning. Det er malt med faa, men glimrende faste Mesterstrøg; den graa Grund er helt eller næsten udækket benyttet til Mellemtoner i Hoved, Hals og Bryst. Denne Virtuosydelse af Rang har gamle C. A. Jensen sikkert haft megen Glæde af at betragte, da Studiet var i hans Eje. Historiemaleren Christian Høyer havde i Begyndelsen af det 19. Aarh. fundet det i Rom.



A. v. Dyck: Studiehoved.

De signerede hollandske Billeder fra Larpents Samling volder selvfølgeligt ingen Vanskeligheder for Bestemmelsen. Selv Kunsthistorikere vil næppe mere interessere sig for en Dirk van der Lisse, uagtet hans lille arkadiske Landskab med Hyrder og Hyrdinder hører til de netteste Frembringelser af Arten. De vil derimod mærke sig et besynderligt Billede af en fantastisk Gravgrotte malt af den mangesidige, særligt som Fremstiller af Dyr flinke Maler og Raderer Dirk Stoop, betegnet R. Stoop, fordi han i Portugal havde antaget Fornavnet Rodrigo. Værdifuldere er et lille Bjærglandskab med Signaturen Jacob v. Geel. Kunstnerens Værker er yderst sjældne,

Jacob van Geel: Bjærglandskab.

et af dem var engang med den Habichske Samling udstillet i Kassel. Fra en Flod, der forbi en Ruin under de tre Buer af en Bro løber ud mod vide Sletter og Havet, skraaner et delvis skovklædt Bjerg op mod en nøgen Klippetop[1]. Med sine blaagraa Toner og sin brune Forgrund er det et naivt, men ikke uinteressant Billede fra Overgangstiden i hollandsk Landskabskunst: en Smule beslægtet i sin opdigtede Bjergromantik med Arbejder at Hercules Seghers, Rembrandts geniale Forgænger som Landskabsmaler.

Et fornøjeligt lille Vinterbillede var i en af Larpents Lister opført som et Værk af Hendrik Avercamp, som det dog slet ligner i sin Behandling, kun i sit Motiv. Paa den isdækkede Kanal nær en hollandsk By har Bandyspillere i de højst ekstravagante Modedragter fra det 17. Aarhundredes Begyndelse samlet mange interesserede Tilskuere. I en anden Liste har Larpent henført Billedet til Esaias van de Velde, hvad der lyder rimeligere, thi Forgrundsgruppen — en Pige, der staar og skutter sig bag en Stol, hvor en Dreng varmer sine Hænder ved et Fyrbækken — genfindes nøjagtigt paa det i Bredius' Værk

Hollandsk, omtr. 1615—20: Vinterbillede.

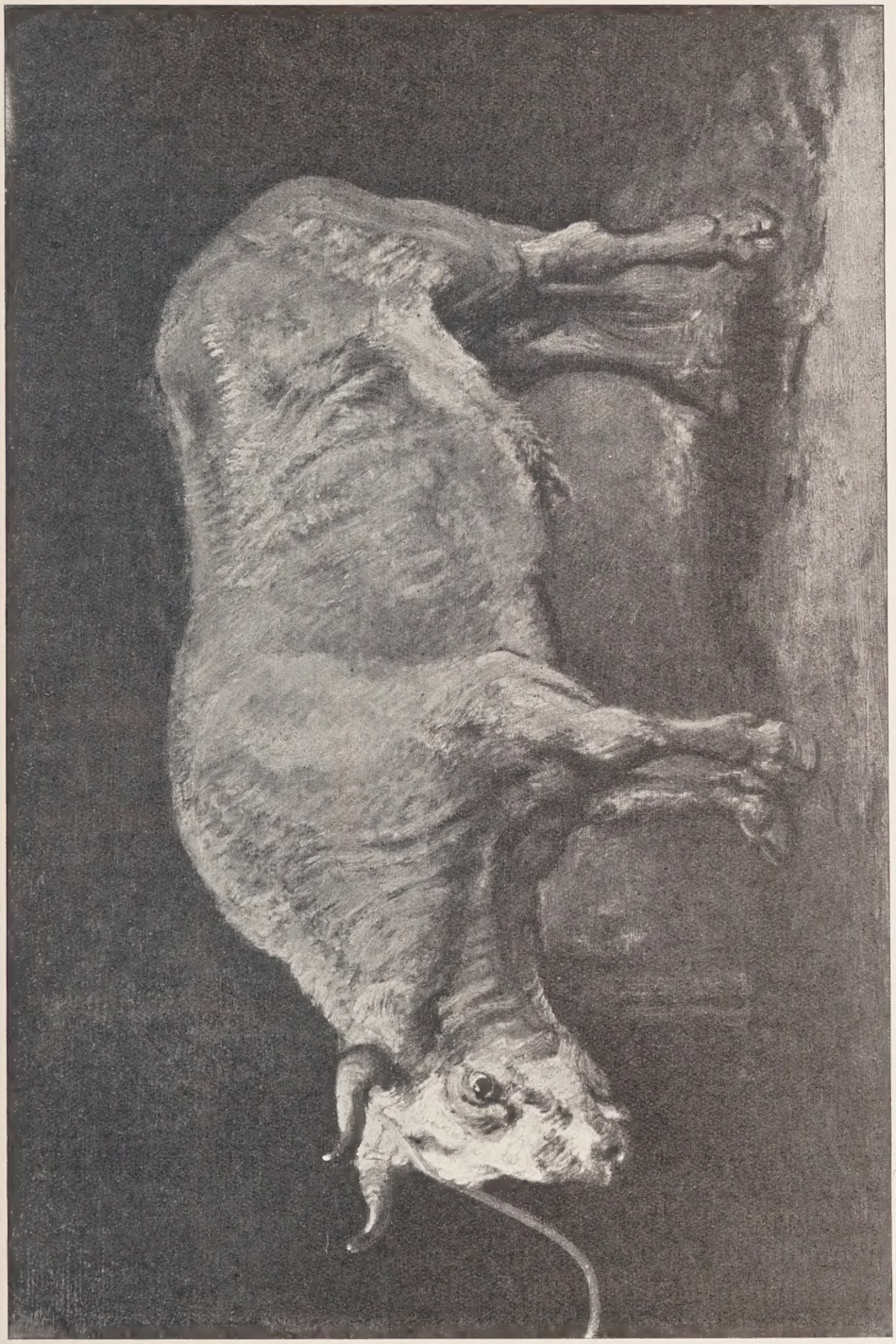
[1] I Fortegnelsen over Konferensraad Bugges Samling 1829 som Nr. 238, solgt 1837 paa hans Auktion som Nr. 203.

over Amsterdams Rijksmuseum som et Arbejde af Esaias van de Velde gengivne anselige og fortrinlige Vinterbillede. Bestemmelsen regnes dog nu for usikker, og Behandlingen af Baggrundsfigurerne i Larpents Billede minder paafaldende om Rijksmuseets Vinterbillede af den lidet kendte Adam van Breen. Han var længe bosat i Norge, hvor han bl. a. har malt Portrætet i Vor Frelsers Kirke i Kristiania af Biskop Ole Boesen. I Modsætning til Flertallet af Larpents Kunstsager synes det lille Vinterbillede erhvervet i hans og Adam van Breens andet Fædreland.

Fra Danmark, fra Maleren C. A. Jensens Samling, stammer det Studie af en staaende Okse, som allerede i ældre Tid paa Træpladens Bagside har faaet klistret en Seddel med Navnet »Rembrandt«. Ogsaa dette Billede har C. A. Jensen sikkert mangen god Gang glædet sig ved at betragte; han var jo en Særling, der almindeligt regnedes for at have en lille Skrue løs. Var det mellem de mange Beviser paa hans Enfoldighed i Billedbestemmelser ikke et af de største, at han kunde antage dette Studie med dets iøjnefaldende Fejl for et Arbejde af Hollands største Mester?

Rembrandt! Lad os dog vise en Smule Fornuft! Der opdages virkeligt mellem Aar og Dag for mange ny Rembrandter Summen af de Arbejder, der tilskrives ham, har længst vokset sig saa stor, at der afgjort maa være Fejl i Regnskabet. Tvivlen er begyndt at angribe Billeder, der tidligere regnedes blandt hans Hovedværker, Billedet af »De betroede Pund« i Wallace Collection, Louvres »Barmhjertige Sameritan«, mange andre. Europas dygtigste Rembrandtforskere staar i mange Tilfælde uenige; lige saa bestemt som Hofstede de Groot hævder, at Rembrandt har malt det berømte Portræt af Elisabeth Bas og Billedet af Synderinden fra Webers Samling, forkastes det af Bredius. Derimod staar mange rene Ubetydeligheder, som f. Eks. Galleriets Smaastudier endnu uantastede. »Den sørgmodige Olding« har baade Hofstede de Groot og Bredius erklæret for en utvivlsom Rembrandt. Det er dog forstaaeligt, at Billedet, da det fremdroges, herhjemme modtoges med Tvivl. Sikkert er det at vort Kendskab til Rembrandts Elever og Medhjælpere er yderst ufuldstændigt. Blandt dem er der Navne, af hvilke endnu ikke et eneste Arbejde endnu har kunnet eftervises.

Det vilde derfor ubetinget være mest bekvemt, om overfor Larpents Okse enhver Tanke paa Rembrandt kunde afvises. Den har i Tidens Løb faaet tildelt samtlige Eksamenkarakterer fra »Udmær-



Rembrandt: Studie af en Okse.

ket godt« til »Slet«. Ligger Sandheden ikke her, som ofte i Midten? Har ikke de Censorer Ret, som har søgt at mægle mellem de modstridende Anskuelser ved at sige: Billedet er godt eller temmelig godt, det skyldes intet Geni, heller ikke nogen Fusker, men en af de flinke Malere, af hvilke Verden har haft mange og Holland flest? Allerede for mange Aar siden gættede en dansk Kunstelsker paa Albert Cuyp. Senere har en udmærket norsk Kunsthistoriker haft sin Tanke henvendt paa dette Navn. Men det passer ikke. Studiet viser ikke hans Farver, ikke hans Pensel, ikke hans Opfattelse af de bredbovede Dyr som herlige Produkter af Hollands fede Enge. Det synes i hele taget ikke malt af nogen Dyrmaler.

Det er malt paa Egetræ, 47,9 Centimeter højt, 69,3 Centimeter bredt. En rødbrun Okse — vel en Fedestud — staar vendt mod venstre bundet i et mørkt Staldrum eller et Slagteri. Et straalende Lys, der aabenbart maa komme fra et højtsiddende lille Vindu, falder bredt ned paa Dyrets ludende Pande og glitrer i dets rødkantede Øje; Bagkroppen faar — sagtens fra en aabentstaaende Dør — en svagere Belysning. Træet staar bart i Pletter ved Snuden; tonet med en saftig brunrød Farve skinner det igennem paa mange Steder. Brunheden brydes af Hovedets og Bugens Hvide, af graagrønne Toner paa Oksens venstre Forben og i dens Krop, af Orangefarverne paa Boven, af det grønligtgraa Dagskær paa Jorden i Forgrunden til højre.

Billedet er udmærket bevaret. Alt stod urørt under de skæmmende Overmalinger, som Konservator Rønne med vanlig Omhu har fjærnet. Baggrunden var oversmurt med en død Blæksort, der kantede Oksens Kontur og borttog Billedets »Clair obscur«; Oksens Udgydelser var gjort mindre tydelige, Forgrundens Lys tilsværtet. Nu staar Lyset paa Oksens Hoved ikke helt isoleret, det har faaet en Modvægt i et bredere og svagere Lys i den modsvarende Del af Billedet. Dettes ejendommelige Lysfordeling er unægtelig lige saa »Rembrandtsk« som den ejendommelige Farvegivning.

Men baade det ene og det andet kan jo være Mesteren aflært. Der maltes i det 18. Aarhundrede utallige Rembrandt-Efterligninger, og mange ret behændige. Flere af dem hang engang under Rembrandts Navn paa Kristiansborg; et »Selvportræt« er bevaret i Museets Bibliotek, et flot behandlet Landskab paa Fredensborg. Kan Oksen ikke være en Efterligning fra Reynolds Tid? Absolut nej! Farvestoffet, Tekniken, selv Smaarevnerne i Fernissen godt-

gør med usvigelig Sikkerhed, at det er et Værk fra det 17. Aarhundrede. Endnu er det aldrig lykkedes nogen Forfalsker helt skuffende at efterligne en Teknik, hvis Hemmeligheder er tabte; boglærde Kunsthistorikere lægger ofte for ringe Vægt paa dette vigtige Punkt. Billedet af Oksen er næsten et Prøvekort paa Ejendommelighederne ved den Rembrandtske Teknik: de fede, faste Penselstrøg i Lyset paa Dyrets Pande, den vaade og bløde Pensel i Lyset paa Jorden, den rødligt gennemskinnende Grund, som er anvendt paa samme Maade og med samme Virkning i saa mange af Rembrandts Skitser og Flertallet af hans Landskaber. Og kun i dem.

Er Billedet end et let malt Studie, saa er det dog heller ikke uden Udtryk og Stemning, den Rembrandtske vémodstunge Stemning. Oksens fremstirrende Blik er næsten en tungsindig Grublers. Som om den havde indset, at Livet kun er Lidelse og Drøm. —

Men der er jo dog en Anstødssten, som ikke bør lades unævnt. Studiet har Svagheder og Fejl. Bagkroppen synes for stor, den er noget svampet og karakterløs; Ryggens Kontur staar for blødt mod Baggrunden, en Rettelse er foretaget over Krydset. Lyset er her paasat med spidse Penselstrøg, hvis Formangivelse er mangelfuld. Heller ikke i Boven, Benene, Halsen, Ribbenene er Formen saa sikkert og fint forstaaet, som det i et Arbejde af en overlegen Mester maaske maatte ventes.

Hvor Rembrandt har forsøgt sig som Dyrmaler, giver han dog ret hyppigt Grund til berettiget Kritik. Medens han ofte hos en Slagter har malt fortrinlige Studier efter døde Oksekroppe, forekommer levende Okser kun sjældent i hans Værker. Larpents Okse genfindes næsten uforandret i Stilling, Forhold og Belysning i Dubliner-Galleriets herlige Billede af den hellige Familjes Hvile ved Hyrdernes Nattebaal, men Oksen er her for lille og for let antydet til ret at kunne tjene til Sammenligning. Krydsets usikre Formbehandling og blødt runde Kontur har Larpents Studie fælles med en Hofstede de Groot tilhørende Tegning af en Ko i en Stald, Ejendommeligheder i Mulens Tegning med en forfra set Okse i en Radering af Bethlehemsstalden (B. 45).

Selve Billedets Motiv er jo saa fjærnt fra alt, hvad vi kender fra Rembrandts Haand, at der er Grund til at spørge, om det kan tænkes at have fristet ham. Det er ikke blot tænkeligt, det er bevisligt. Da i Juli 1656 efter hans Fallit hans Ejendele førtes til Protokols, hang i hans Hus i den store Sal med Sengen og de blaa Stole nær

en formentlig Giorgione forskellige Skitser og Studier af Rembrandt, derimellem Rotterdam-Museets allegoriske Fremstilling og »et lille Billede af en Okse, malt af Rembrandt efter Naturen«. (Hofstede de Groot: Urkunden, S. 196, Nr. 108. Een ossie naer t'leven van Rembrandt). At dette ikke fremstillede nogen slagtet Okse, synes klart.

Men kan Larpents Okse dog ikke være malt af en Elev? Sønnen Titus har efter Inventarielisten malt Hunde; vi aner ikke hvorledes de saa ud; har han ikke ogsaa kunnet male en Okse? Eller snarere: Kan de umiskendelige Fortrin og lige saa umiskendelige Fejl i Larpents Okse ikke forklares derved, at det er en af en Elev malet Kopi efter Rembrandts Original? En dansk Rembrandt-Elsker og Rembrandt-Kender har endog troet at kunne udpege Originalen i en Privat-Samling i Brüssel. Derefter har tre af os underkastet dette andet Eksemplar den mest omhyggelige Undersøgelse med samme Resultat: Det er kun en gammel Kopi efter vort Billede, mørkere, tungere, forfejlet i Udtrykket, misforstaaet i mange Enkeltheder, mat efterlignet i Behandlingen. Ligesom samme Samlings — maaske af den samme Haand malte — Kopi efter Rembrandts lille Portrætstudie i den Langaardske Samling i Kristiania.

Et Par af Udlandets Kunsthistorikere har efter ufuldkomne Gengivelser af vort Okse-Studie stillet sig tvivlende, men ingenlunde afvisende i Spørgsmaalet om dets Berettigelse til at bære Rembrandts Navn. Af Rembrandt-Forskningens store Autoriteter har hidtil kun den særligt kritiske og skeptiske Bredius (i Juni 1914) haft Lejlighed til at underkaste Billedet en indgaaende Undersøgelse. Efter hans Mening er Billedet utvivlsomt en Original og en Original af Rembrandt. Vore egne Fagfolk har gennemgaaende hæftet deres Opmærksomhed mest ved Manglerne, Malerne derimod mest ved de Fortrin, som de har særlige Betingelser for at kunne værdsætte; allerede i Norge vandt Oksen i Chr. Skredsvig en varm Beundrer. Denne Tvistens Genstand hører jo i hvert Fald ikke til de ligegyldige Sager i vort Galleri. Studiet af Oksen er den bedste Del af Billedarven fra Larpent.

Kristus helbreder den blodsotige Kvinde.
Hofstede de Groot: Die Handzeichnungen Rembrandts, Nr. 1366.

II. TEGNINGERNE

Larpent havde forøget sine Fund af gamle Haandtegninger i København ved mange Køb paa sine Udenlandsrejser og tilvejebragt en af de mest omfangsrige Samlinger, der i vor Tid har været i Privatmands Eje. Inden sin Død tog han sig for at skille Bukkene fra Faarene. Bukkenes store Skare skulde forblive i Kristiania, de formentligt retfærdige, omtrent 300 Blade, indgaa i Kobberstiksamlingen i København. Han har næsten været for god imod os; kun en ringe Brøkdel af dette Antal er Tegninger, vi har sand Glæde af at modtage. Men de er os ogsaa inderligt velkomne, vor Samling af ældre Tegninger er ikke rigere end at Larpents Gave giver den en væsentlig Værdiforøgelse.

Sine bedste italienske Tegninger synes Larpent at have afhændet. Den i en af Morellis Bøger under Gaudenzio Ferraris Navn gengivne Tegning har han solgt til Nationalmuseet i Kristiania, andre menes solgte eller bortbyttede i Tyskland. Hvad der er tilbage er paa faa Undtagelser nær af ringe Værd. Enkelte smukke

Tegninger er henførte til spanske Kunstnere, deriblandt en virkelig mesterlig Tegning, som fremstiller Pave Innocens X blandt sine Kardinaler.

Kobberstiksamlingens Vinterudstilling har allerede vist, at Larpents Samling var forholdsvis rig paa mærkelige — og kostbare — Tegninger af Tyskere og Nederlændere fra det 16. Aarh.s Begyndelse, én Tegning er endnu ældre. Navnedaaben er ofte vanskelig, de dygtigste Kendere har i flere Tilfælde udtalt afvigende Meninger. Aarsskriftets næste Aargang vil bringe en Redegørelse for denne Del af Larpents Samling.

Blandt de mange Blade, som Larpent har købt eller døbt med Rembrandts Navn, er de 5 optagne i Hofstede de Groots fortjenstfulde Fortegnelse over Rembrandts Tegninger[1]. De forkastes dog alle af Gustav Falck, der har gjort Rembrandts Tegninger til Genstand for et særligt indgaaende Studium; der tiltrænges lige saa stærkt en kritisk Revision af det Utal Rembrandt tilskrevne Tegninger som af de Malerier, der gaar under hans Navn. Intet Under, at der om slige vanskelige Sager endnu kan være afvigende Meninger! I Virkeligheden er det mærkeligere, at Tvivlstilfældene efterhaanden er blevne forholdsvis faa. Men til disse hører netop Bestemmelsen for et Par af Larpents Tegninger.

Overfor tre af de fem har Hofstede de Groot selv taget stærke Forbehold. Ved Brystbilledet af en Mand med en sær Hue har han tilføjet Bemærkningen »Tvivlsom«, ved en Fremstilling af Abraham, der fører Isak til Offerstedet, »Ikke helt utvivlsom«, ved en Kompositionstegning med fem Figurer: »Hvis den er ægte, er den tidlig«. Den er ialtfald noget bedre end den første, der utvivlsomt er en tarvelig Efterligning, og den anden, der højst er en jammerlig Kopi. Æmnet for Kompositionen med de fem Figurer har Hofstede de Groot ikke kunnet tyde; det er aabenbart Saul, der rædselsslagen ser Samuels Aand stige frem hos Spaakvinden i Endor. hvorhen to trofaste Tjenere har fulgt ham. Fremstillingens dramatiske Karakter, stærke Fagter og udbredte Arme minder om den store Radering af Lasari Opvækkelse, og Tegnemaaden om Behandlingen i Rembrandts autentiske Tegninger fra Ungdomstiden, men den er plumpere og ringere. Bredius og I. O. Kronig anser alligevel ikke Henførelsen til Rembrandt for urimelig.

To af de 5 Tegninger anser alle de tre hollandske Kendere for

[1] Hofstede de Groot: Die Handzeichnungen Rembrandts. Haarlem 1906. Nr. 1364—1368.

Josef fortæller sine Dromme. Hofstede de Groot: Die Handzeichnungen Rembrandts, Nr. 1365.

utvivlsomt ægte. Den ene viser Helbredelsen af den blodsotige Kvinde. Hun har rørt Sømmen af Kristi Klædebon og han vender sig om mod den knælende Stakkel, bøjer sig trøstende frem mod hende og lægger velsignende sin højre Haand paa hendes Hoved. Fem Apostle staar som betagne Tilskuere, — Tallet er efter Biblen rigtigt, det er Peter, Andreas, Jakob, Johannes og Matthæus. — Kompositionen er mesterlig, Fremstillingen følelsesrig og stemningsmættet. Og hvilke sjælfulde Skikkelser! Men selve Pennens Stregføring er ingen Mesterhaands. Den er omhyggeligt, paa nogle Steder ængsteligt optrukket efter senere udviskede Sortkridtsstreger, hvis Skrafering endnu skimtes hist og her. Det er derfor næppe uberettiget at mistænke Tegningen for at være en smuk gammel Kopi efter en ukendt Original. Selv i saa Fald er den ikke uden Værd, vi er jo taknemmelige for ringe Kopier efter Mesterværker af græsk Skulptur.

Den femte Tegning er en stor, let og flygtigt skitseret Fremstilling af Josef, der fortæller sine Drømme. Stregen er fast og sikker, men har desværre mistet noget af sin Friskhed ved en Vask, som en tidligere Ejer har foretaget for at rense Bladet for Pletter. Rembrandt har givet os adskillige fortrinligere Tegninger, men denne Tegning gør ikke Indtryk af at være nogen Kopi.

Anordningen minder i sine Hovedtræk — som allerede bemærket af Hofstede de Groot — om den Graat i Graat malte Skitse hos Six fra 1636. Midt i Stuen staar Drengen ivrigt forklarende de underlige Ting han har drømt. Hans lange Brødre er samlede til venstre nær Døren, hvor en af dem lige træder ind; de hører med største Mishag paa Josefs Veltalenhed; to af dem sidder sammen ved et Bord og ledsager Forklaringen med haanske Bemærkninger. Patriarken Jakob er en gammel Mand, der stedse fryser i sine varme Klæder og derfor har sin Lænestol nær Ilden i den store Kamin. Skeptisk, dog ikke uinteresseret hører han paa Sønnens Tale. Rachel er saa svagelig at hun ikke mere forlader den store Himmelseng. Men Moderhjertet tvivler ikke om Forjættelserne i de sære Drømme, hun har jo altid troet, at der engang maatte blive noget stort af hendes kære Dreng. Erindringen om noget selvoplevet har maaske befrugtet Kunstnerens Fantasi. Havde han ikke selv i Leiden som halvvoksen Knøs haft Drømme, forunderlige og ærgerrige, uforstaaede og misbilligede, som Josefs! Og endnu haabede og

anede han, at hele Verden engang vilde forstaa og hylde den høje Genius, Himlen havde skænket ham.

Hvis Larpents Tegning opfattes som et Udkast til Billedet hos Six, maa dens Ægthed forkastes. Behandlingen er vidtforskellig fra Behandlingen i Rembrandts Tegninger fra hin Tid. Og Kompositionen afviger i sin Karakter fra Rembrandts Ungdomsværker. Den er i Six' Billede og den lille Radering af samme Motiv næsten altfor kunstfærdigt opbygget, har sammentrængt de flest mulige Figurer paa det mindst mulige Rum. Senere foretrak Rembrandt den største Simpelhed og Klarhed i Fremstillingen og vandt derved baade større Naturlighed og større Udtryksfinhed. Han gav mange af sine gamle Yndlingsmotiver en ny og bedre Fortolkning, f. Eks. Kristus, der viser sig for Marie Magdalene og for Disciplene i Emaus. Larpents Tegning synes at være en paa samme Vis forandret Udgave af en ældre Komposition. Bredius sætter Tidsangivelsen for Tegningen til omtrent 1650. Behandlingen turde i alt væsentlig være overensstemmende med Rembrandts Tegninger fra denne Tid.

Oldingen med den røde Hue.
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.

Bedst taler Tegningens Aandfuldhed til Fordel for dens Ægthed. Men der er forskellige prosaiske Ting, til hvilke det ved en Undersøgelse af denne Art er nødvendigt at tage Hensyn. F. Eks. Papiret. Det er gammelt og godt, men har, mærkeligt nok, før Benyttelsen faaet en smal tilklistret Forøgelse forneden[1], og viser — hvad der er endnu mærkeligere — paa Bagsiden et Brudstykke af en Fæstningsplan, som ingen vil mistænke Rembrandt for at have tegnet. Det synes at tale imod Ægtheden, men taler netop for den. Thi Hofstede de Groot har oplyst, at en af Rembrandts berømteste Tegninger i British Museum, Kopien efter Mantegnas Fremstilling af »Bagvaskelsen«, er tegnet paa et Brudstykke af den samme eller en ganske lignende Fæstningsplan.

[1] Paa samme Maade, som en Tegning i Amsterdam af Tobias og Englen (Hofstede de Groot Nr. 1165) har en tilklistret Forøgelse til venstre.

En Ejendommelighed ved Tegningen har hverken han eller dens andre hollandske Forsvarere bemærket. I Modsætning til det langt overvejende Flertal af Rembrandts andre Billedudkast synes dette at have været i alt Fald et Stykke paa Vej til at skulle udføres som Maleri. Thi at Tegningens gamle Patriark næsten er den samme Figur som Berlinergalleriets bekendte smukke Studie af den siddende gamle Mand med den røde Hue paa Hovedet og den lange Stok i højre Haand, vil vistnok indrømmes af enhver, der sammenligner en Gengivelse efter Studiet med en Gengivelse efter Tegninger. Tilmed er paa et andet, ligeledes omtrent 1654 malt Studie hos Francis Cook i Richmond af samme Model i samme Stilling de tilsidetrukne Omhæng for Rachels Himmelseng medtagne i Baggrunden (Bodes Rembrandt-Værk, Nr. 390). Da endnu et Studie til Patriarkens Hoved findes i Privateje i London, synes Rembrandt at have forberedt et paatænkt Billede af Motivet med lige saa megen Omhu som han tidligere havde anvendt for Berliner-Galleriets Billede af Susanne, til hvilket der findes lignende Studier. Men Billedet af Josef, der fortæller sine Drømme, vides ikke malt. —

Hollandske og flamske Tegninger fra det 17. Aarh. dannede Størsteparten af Larpents Samling. De mærkeligste af dem vil senere blive nævnte i Aarsskriftet i Forbindelse med hvad godt Kobberstiksamlingen allerede tidligere ejede af samme Art. Kun et Par gengives og omtales her, for at Takken til Larpent ikke skal blive upassende kort og tør. Den ene er en Tegning af den flamske Maler *Adriaen Brouwer*, om man vil en Ubetydelighed, kun et Krads af Hovedet paa en skraalende Gadedreng. Viden om Land gik Sagn om Malerens gale Streger; paalidelige Dokumenter har godtgjort, at han virkeligt var en uforbederlig Bohême, der ikke ejede andet Bohave end et lille Spejl, og udover dette intet andet jordisk Gods end adskillige Bøger og nogle nette Klæder, derimod ikke nogen Skjorte. Men Rubens og Rembrandt regnede med Rette denne Galgenfugl for en uforlignelig Kunstner, han forstod med et Par Penselstrøg eller et Par Streger at skabe Udtryk for dets mest tindrende Liv.

Gengivelsen efter Brouwers Tegning er vel lille til at give den rette Forestilling om Originalens Værd. Det samme gælder Gengivelsen efter en Tegning af *Jan van Goyen*.

Af alle Hollands store Landskabsmalere er van Goyen den eneste, hvis Ydre vi kender fra et autentisk Portræt. Endda et ypper-

ligt Portræt, malt af den udmærke Portrætmaler Gerard ter Borch, daarligt gengivet i Kobberstik i Houbrakens Bog. Det er virkelig værdifuldt at vide, hvorledes en god Mand har set ud. Vi har Ruisdaels og van der Neers Værker, vi har interessante Dokumenter om dem, men deres Personer er os alligevel blodløse Skygger. Van Goyen kender vi derimod, som om vi selv havde set ham. En jovial Tyksak med et Par spillende Øjne og et lyst Smil om Munden, en prægtig Fyr, der kluklo, naar Svigersønnen Jan Steen dunkede ham i Maven og kaldte ham »Vette knaap«, en Vismand, der med ophøjet Sindsro modtog Skæbnens mange ublide Tilskikkelser. Skralt gik det med Forretningen; Landskaber var ikke i Kurs, Spekulation i Tulipanløg duede ikke, Spekulation i Huse endnu mindre, Spekulationen i Kunst allermindst. Falliten hang truende over hans Hoved. Sligt hændes paa Søen, sagde Sælhunden, den fik et Skud i Øjet. Van Goyen havde i sit Sind og i sit Syn umistelige Skatte, en Rigdom mere værd end mange Tønder Guld. Hvor han gik i Naturen med sin Skitsebog, fandt han de skønneste Motiver, Silhouetvirkninger, saa stolte, saa fine, saa ægte og udsøgt maleriske, at man maatte undre sig over de ikke tidligere var blevne gengivne af nogen Kunstner. Det, han saa, var efter hans Opfattelse ikke alene skønt, underskønt, det havde tillige en egen fornøjelig Karakter; havde han talt vort Maal, vilde han have sagt, at det var »sjov«. Den Del af hans eget, der ikke er forstummet, har tydelig forklaret os, at det altsammen, Husenes og Træernes Virkning mod Luften og Menneskemylderet paa Markerne, paa Floderne, i Færgebaadene, paa Broerne, var noget, man kunde og burde se sig glad i. Jo ældre og fattigere han blev, des bedre og kraftigere har han udtalt dette i sine Billeder og sine Tegninger.

Adriaen Brouwer: Skraalende Knøs.

Galleriet har længe ejet et af hans smukkeste Billeder, Kobberstiksamlingen har først for et Par Aar siden anskaffet sig en af hans nu meget søgte Tegninger. Adskillige er tilkomne ved Larpents Gave: et Par Skitsebogsblade fra en af hans Rejser, en 1637 dateret Tegning, hvor et Bondepar spaserer paa Dæmningen ved Kanalen nær Bondegaarden, et tidligt Landskabsstudie fra Soeterveen, et

udmærket Flodlandskab fra 1653 med Fiskerbaade og en Mølle, endeligt den her gengivne Tegning af Livet i Klitterne, da en død Hval er skyllet op af Vesterhavet.

Det var altid en Begivenhed, naar slige Uhyrer strandede paa Kysten, skøndt det skete ret jævnligt. Albrecht Dürers Dagbogsoptegnelser i 1520 beretter, at han gik Glip af at se den »mehr als hundert Klafter« lange Hval, der havde været opskyllet ved Zieriksee i Zeeland. Strandede Hvaler blev 1594 og 1598 gengivne i Kobber-

Jan van Goyen: Folkelivet i Klitterne ved den paa Stranden opskyllede Hval. 1651.

stik af Goltzius og Matham, 1614 og 1617 i Raderinger af Esaias van de Velde og Buytewech. Medførte end ingen af disse Udyr nogen Jonas, antoges de dog for at være lige saa slemme Ulykkesprofeter som Kometerne. At der forestod Menneskeheden alvorlige Ulykker, bekræftedes ved andre Jærtegn; 1607 fødtes i Siebenbürgen et Barn, der baade før og efter Fødselen raabte: Væ, væ, væ. Beretningen om dette Under har Holberg i »Gert Westphaler« benyttet til at omtale et Misfoster af en Kalv, der før sin snarlige Død udsukkede: Væ, væ, Siebenborgen! Naar Jørgen Handskemager dertil bemærker, at der ogsaa før den forrige Krig blev født en Kalv, saa havde hans Ligesindede i ældre Tid haft lignende Tanker; sjældent var der strandet en Hval uden at der kort efter var

sket skrækkelige Ting. Mange antog Hvalernes Tilsynekomst for sikre Tegn paa Verdensaltets nærforestaaende Undergang. Paa et Billede af en 1601 ved Beverwijk fundet Hval ses Sol og Maane formørkede, Jordskælv, Døden som Sejrherre paa Jorden og i Himlen. I Tyskland blev en Kopi efter Mathams Stik forenet med den sandfærdige Beretning om en her i Øresund set Hval, paa hvis Side der tydeligt stod at læse: We. We. We. Mensch![1]

Van Goyen har dog ikke været tynget af Dommedagsrædsel, da han 1651 med sin Skitsebog gik til Stranden ved Scheveningen for at se den indstrandede Hval. Han havde maaske Grund til at være i særlig godt Lune, han havde i det Aar en fed Bestilling, den eneste, han naaede at faa, Bestilling paa det malede Kæmpeprospekt af Haag, nu i Byens Museum. Livet ved Stranden har formet sig for ham til et lystigt Billede, et herligt Maleri, selv om han er nøjedes med at give det i en letbehandlet Tegning. Teltene med deres Skilte tegner sig saa morsomt over Klitterne, oppe over dem vejer de hollandske Flag i den friske Østenvind. Overalt er Mennesker og Liv og Løjer, Sælgekonerne gør glimrende Forretninger, de store Ølkruse tømmes flittigt til Bunds. Der er Stoddere og der er fine Folk, statelige Ryttere og en Karet, forspændt med to Heste. En Mand og en Sælgekone har sat sig ned i Sandet for at faa sig en fornuftig Passiar, foran dem holder deres Hund Vagt. Fjærnt i Strandkanten raadner Goliaths Lig.

En udmærket Tegning er mere værd end tyve ligegyldige Malerier. Og er den af Brouwer eller af van Goyen, kan den synes at indeholde stærke Draaber af en kostelig Livs-Eliksir, en sund Medicin, der opmuntrer Sindet og stemmer til Taknemmelighed for alt det meget morsomme hos Menneskene, i Livet, i Naturen og i Kunsten.

[1] Jahrbuch d. kgl. preussischen Kunstsammlungen, XXIII, S. 113. De oude tijd. Haarlem 1871, S. 41.

KARL MADSEN

GUSTAV VIGELAND: MOR OG BARN

Gustav Vigelands kunst nyder ikke den europæiske berömmelse som den fortjener og som engang utvivlsomt vil bli den til del. Egentlig er den urimelig lite kjendt utenfor Norges grænser, selv om den i Sverige har fundet entousiastiske beundrere og flere samlere. I Danmark har man set lite eller intet av Vigeland uten i reproduktion. Og selv i Norge er der kun et ganske lite fåtal som kjender mere av denne mærkelige kunstners produktion end de ungdomsarbeider av ham som findes i det norske Nationalgalleri, samt den förste flygtige skisse til »Fontænen«. Hans modnere værker fra de senere år, samtidig med hans arbeide på den gigantiske »Fontæne«, har bare været utstillet nogle korte sommeruker for et par år siden i museet i Kristiania, da bare få herhjemme hadde anledning til at se dem. Senere har imidlertid det norske Nationalgalleri havt lykke til at erhverve to af disse arbeider, den træskårne *statue av en kvinde* i stående hvilende stilling og nu nylig den herlige knælende *Kvindetorso* i marmor. Omtrent samtidig med dette siste værk har det danske Kunstmuseum erhvervet marmorgruppen »*Mor og barn*«.

Når Vigeland ikke er mere kjendt, har det först og fremst sin grund i at han — ialfald hittil — har vist en utpræget uvilje mot at utstille offentlig. Med halstarrig egensind har han lukket sig inde i sit værksted med sit arbeide, likegyldig for verdens dom og uten tanke på at bringe sit værk ut blandt menneskene, endsige at vinde sig et publikum. Aldrig har han holdt en större samlet utstilling av sine arbeider enten hjemme eller ute, og selv reproduktionsretten til sine værker våker han over med uvillig skjærmende hånd. Det at utstille synes mere og mere at by ham imot. Han har kanske gode grunde for det; visse krænkelser og smertelige oplevelser kan ha bidraget meget til at utvikle denne uvilje mot offentlighet, og han hörer til dem som sent glemmer. Men utvilsomt bunder uviljen dypt i hans natur. Jeg husker således en yttring av ham for adskillige år tilbake: »Kunde jeg leve og eksistere

som kunstner uten nogensinde at vise mine arbeider frem, så gjorde jeg det; det er selve arbeidet som er min glæde, at vise mine ting frem for folk er for mig bare en pine!«

Det er da næsten noget tragisk i det, at det store værk han nu arbeider på og som har absorberet det væsentlige av hans arbeidskraft i en række av år, »*Fontænen*«, — det skal om tre eller fire år stå på en offentlig plads, prisgit allemands dom, spot eller hyldest.

Selvfölgelig er der noget urimelig og selvmotsigende i det standpunkt at være producerende kunstner for öiet, men med motvilje mot at vise sine ting frem. Og gjaldt det ikke netop en så eruptiv frugtbar og uuttömmelig skapende natur som Vigeland, kunde man mistænke standpunktet for at bunde i sterilitet. Et hastig blik ind i Vigelands overfyldte værksteder er imidlertid nok til at overbevise om den mest overfrodige skaperevne. Men da er der bare den forklaring tilbake for en slik påholdende skyhet, at selve kunstværkets utspring og art er av en så personlig karakter, at det er frembringeren en overvindelse, næsten en skam og en smerte at gi resultatet fra sig eller blotstille det for fremmede, ofte lite forstående öine. Det er som jeg engang for år tilbake sa om Vigelands kunst, at »sjelden har kunst og liv været inderligere knyttet sammen. Som tilståelser er hans værker vældet frem over alle den kunstneriske objektivitets skranker, tilståelser om et livs glæder og kvaler. Hvert arbeide synes at ha været ham en likefrem befrielse«.

Men med al sin stærke subjektivitet er Vigelands kunst i höi grad almenmenneskelig. Netop gjennem sit menneskelig værdifulde indhold indtar den en likefrem særstilling i vor tids kunst. Vigelands plastik er fjernest mulig fra alt artisteri og dypest mulig menneskelig i sit utspring. Ganske vist begyndte han sin kunstnerbane med et relief i Thorvaldsens stil og med motiv hentet fra »Iliaden«. Men allerede i sit første selvstændige værk, den store gruppe »*Forbandet*«, som han utförte på Bissens atelier i Kjöbenhavn 1891-92, er motivet av rent almenmenneskelig art. Det er ikke en almindelig *Kain*, som her flygter under skjæbnens svöpe, men en fortvilet og fredlös mand, som foruten sin egen ulykke også har hele sin families vanskjæbne at slæpe på.

Ikke enkeltfiguren, men gruppen, kombinationen er karakteristisk for Vigelands kunst, ialfald i dens tidligere faser. Den psykologisk fortællende gruppe, det dramatisk fortællende relief, det er hans form. Det er nemlig ikke så meget den plastiske formfölelse

i og for sig som for ham er det væsentlige skulpturen har at tolke, som samspillet mellem to sjælelig bevægede figurers legemer — de linjekombinationer de frembyder og den sjælestemning de sammen ånder i.

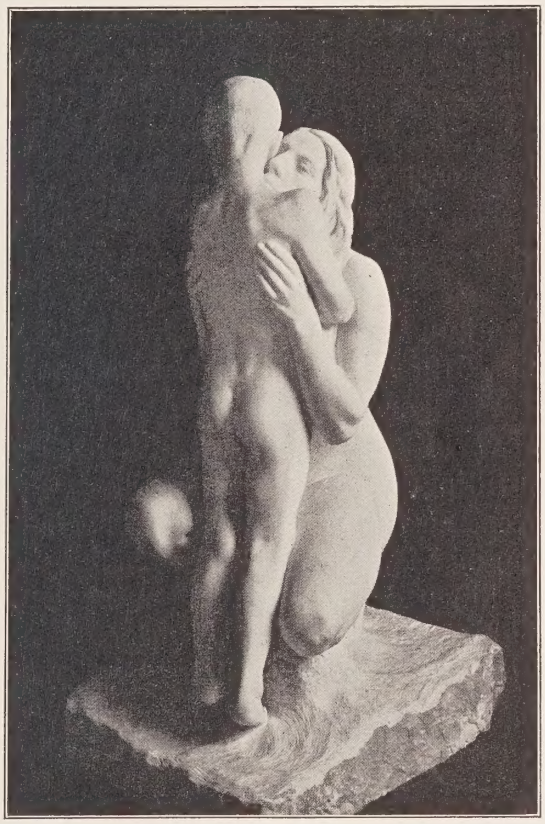
Hans kunst er lyrisk eller dramatisk, aldrig stilleben. Mand og kvinde, far og datter, mor og barn. Og atter igjen Mand og kvinde. Tröst, dans, kys, beskyttelse, den fulde tilegnelse. Samliv i alle dets former, i ömhet, i brynde, i kvide.

Men mens der för over Vigelands lidenskabelige kunst var en tör hektisk hete, som gav et indtryk av selvforbrænding snarere end av sindets modne overflod, er der i senere år kommet större ro og fylde over hans arbeider. Ungdomstidens feber og svartsyn er veget for den modne mands ro og skjönhetstrang. Det lidende i hans kunst er beseiret av det nydende. Og konformt med dette ændrede livssyn har også hans figurstil forandret sig. Karakteristisk for ungdomsarbeidernes stil var en påfaldende sky for det gode huld. Hans figurer var av den störste slankhet og med en accentueret benbygning, som ofte endogså nærmet sig skindmagerhet. Men allerede i de förste år efter århundreskiftet kunde en begyndende forandring i hans figurstil konstateres. I 1905 skrev jeg: »Senere værker og utkast viser at denne hans ungdomsværkers type er under forvandling, blir kraftigere og fyldigere, likesom hele hans stil nu svulmer stærkere end för«. Denne modningsproces som satte ind med arbeidet på »*Fontænen*« er stadig fortsat og alle hans senere arbeider viser en öket og modnet skjönhetssans som hans ungdomsproduktion savner, en fölelse for fylde og harmoni, for det lubne og frodige, som i enkelte værker fra de sidste år rent ut kan utarte til smag for det overfyldige og fete.

Samtidig er hans overflatebehandling blit roligere, mindre impressionistisk, mere avklaret plastisk. Det knutede og knastede i tidligere broncer har veget for en blötere, mere svulmende og kjödfuld form, en form som i de bedste værker frembyder en underbar epidermis. Og betegnende er det også at han fra at være en ensidig bronceplastiker i senere år også har fåt smak for marmorets ynderikere materiale, det han i værker som *Kvindetorso* og *Mor og barn* har behandlet med bedårende delikatesse.

Som tilfældet er med de fleste av Vigelands senere arbeider, så er det også med *Mor og barn* — ideen til værket, motivkjærnen i det kan föres adskillige år tilbake i tiden. Selve gruppens bevæ-

gelsesmotiv — omfavnelsen, omslyngelsen — er jo i slægt med motivet i en række andre av Vigelands ungdomsværker. I serien *Mand og kvinde* möter det os atter og atter under de forskjelligste former — begge stående eller begge knælende eller den ene stående, den anden knælende — men altid tæt sammenslynget i elskov, angst, kys, tröst eller vånde. Her i denne gruppe er motivet altså for en gang skyld ikke av erotisk art, men en mor som med inderlig ömhet favner sin sön, sit livs dyreste eie.



Vigeland: Mor og barn.

Allerede i en tidlig liten gruppe i gips, som gjennem hr. S. Larpent er kommet som gave til Kunstmuseet i Kristiania finder vi motivet helt utformet — moren knælende med det ene knæ mot jorden, gutten stående mellem hendes ben, tæt indesluttet i hendes favn, kind mot kind. Den lille gruppe som nærmest er at betragte som et idéutkast er ikke dateret, men den skriver sig fra sist i nittiårene, antagelig 1897, er altså omtrent samtidig med kompositioner som *Mand med kvinden i sit fang, Knælende mand som omslynger en knælende kvinde, Eremiten og börnene* samt andre beslægtede grupper i statuetteformat.

Ideerne strömmet så flommende ind på kunstneren i denne hans feberagtige produktionens tid, at der kunde ikke være tale om at hengi sig til nogen enkelt av dem og utforme den i ro til et större gjennemarbeidet værk. Han fik nöie sig med så at si at »nedskrive« dem i leret, mens inspirationen var over ham, og så blev det med disse små statuettegrupper, ofte skapt i et par sene nattetimer eller i morgengryet efter en våkenat — »hurtig, hurtig som slåttekaren

der meier kornet av i solens brand, uten tanke for andet end at overkomme mest mulig av avlingen« (van Gogh).

Senere, år derefter tok Vigeland motiverne op igjen og bearbeidet dem, ofte i avklaret form, til större værker, legemsstore grupper i bronce eller marmor. Så har han gåt frem med kompositionerne *Mand med kvinden i fanget*, med *Kys, Tiggerne, Kvindetorso,* og så har han også gjort med kompositionen *Mor og barn.* Först vistnok i en middelsstor marmorgruppe som den svenske kunstsamler *Klas Fåhræus* eier i sin herlige privatsamling på Lidingö ved Stockholm. Dernæst i en legemsstor broncegruppe, dateret 14 april 1907, som den norske kunstmæcen *Chr. Langaard* eier og har opstillet i parken ved sin villa i Kristiania[1]. Endelig i det store og skjönne marmoreksemplar som *Det danske Kunstmuseum* nylig har erhvervet.

I denne siste form stod *Mor og barn* i alt væsentlig færdighugget i kunstnerens værksted, side om side med *Kvindetorso,* sommeren 1912, og gruppen blev da sammen med torsoen og otte andre av Vigelands nyere arbeider efter indtrængende anmodning overlat vort Kunstmuseum til utstilling i Kristiania. Men desværre faldt utstillingen midt i de hete sommermåneder, da folk er bortreist fra byen, så forholdsvis få av Kristiania kunstpublikum har set gruppen og Vigelands övrigere nyere arbeider.

Siden den tid har heller ikke jeg gjenset *Mor og barn.* Det er mulig, at gruppen senere har undergåt nogle retoucher i marmoret, men i ethvert fald var den allerede dengang som fuldfærdig værk at betragte, harmonisk avveiet i komposition, fuld og rik i formen — kanske litt overraskende glat og blöt som overflate for Vigeland at være, men betagende smuk som enhet, som blok, som linje, som fölelse.

Nogen sammenligning i detalj mellem de forskjellige utgaver av gruppen skal jeg ikke her indlate mig på, såmeget mere som jeg ikke har hat adgang til det fornödne fotografimateriale, men udelukkende har måttet stötte mig til erindringen. Jeg erindrer således, at jeg dengang var (og rimeligvis fremdeles vil være) personlig tilböielig til at sætte *Kvindetorso* höiest av de to omtrent samtidige arbeider. Men jeg husker også, at de fleste venner av Vigelands kunst var uenig med mig heri[2].

[1] Sammen med hr. Langaards övrige dyrebare samlinger vil hans to arbeider av Vigeland, »Mor og barn« og en marmorbuste av Ibsen, i sin tid testamentarisk tilfalde Statens Kunstmuseum.

[2] Dog ikke alle. Således hadde jeg en avgjort meningsfælle i Gunnar Heiberg — vel en av de fineste og inderligste forståere av Gustav Vigelands kunst.

Hvor levende står de ikke for mig disse to mesterværker av moderne plastik, så avklarede og rene i sin form, fra dengang da de stod deroppe i hvert sit hjörne av »kvadratsalen« i vort museum, nökne i sin blændende marmorpragt mellem Nationalgalleriets ypperste billeder! Og hvor jeg mindes, hvordan vi dvælte i timevis foran dem — Gunnar Heiberg og jeg — i beundring og andagt overfor denne skjönhet.

Denne torso av en kvinde, med et åsyn rent og stolt, næsten strengt som en gudindes, og et legeme skjönt og fristende som en jordens datter. Og så denne unge deilige mor med sin spede gut krystet i favn. Dette melodiske spil av linjer og motsætningen mellem morens blöte modenhet og guttens magre, kantede, uutvoksede former. Et par skulderblade som skjærer ut fra rygflaten under en smal guttenakke og et par fuldendt skjönne kvindehænder som omklamrer det spede legeme og drager det ind mot en varm, blöt moderfavn.

Nu står *Kvindetorsoen* på en hædersplads i vort norske Nationalgalleri i Kristiania, og *Mor og barn* i Det danske Kunstmuseum. Skal vi ikke lykønske hinanden med erhvervelsen av disse to hovedværker av min store landsmand?

Kristiania i juni 1914 JENS THIIS

Constantin Hansen: Danske Kunstnere i Rom.
Gave fra afd. Biskop P. Madsen og Hustru.

GAVER TIL KUNSTMUSEET I 1913

I

En Artikel i »Tilskueren«s Februarhefte 1913 har bragt en Redegørelse for den betydeligste Gave, der nogensinde er tilfaldet Kunstmuseet. Det skyldes jo hovedsageligt danske Kunstvenners Offervillighed, at Jordaens' Billede af »Færgebaaden« her har fundet sin blivende Plads. Det altfor rige Stof for første Aargang af Kunstmuseets Aarsskrift gør det dog lidet rimeligt her at vende tilbage til denne Erhvervelse, især da det er Hensigten i en senere Aargang at bringe en Oversigt over Museets Repræsentation for flamsk Malerkunst fra det 17. Aarh.

Foruden ved dette Hovedværk og Larpents her andetsteds omtalte Gave er Museets gamle Afdeling forøget med to af Maleren

Willy Grétor skænkede Billeder. Det ene fremstiller i legemsstore Figurer Venus og Amor. Nøgen har hun i Skov taget Plads paa en med et hvidt Klæde dækket Sten eller Brink; hendes venstre Fod træder paa en mørkgrøn Kappe. Kroppen er stærkt drejet, Hovedet smilende bøjet mod den lille brunøjede Dreng, der sidder paa et mørkrødt Klæde med sine Vinger udbredte og Skaftet af en Pil i sine Hænder.

Bartholomeus van der Helst: Venus og Amor. Gave fra Willy Grétor.

En Kunsthistoriker mente, at Billedet maaske kunde være en Portrætgruppe. Saa løjerligt det end lyder, lader Muligheden sig ikke absolut benægte. Rembrandts Elev Govert Flinck har jo paa et Billede i vort eget Galleri fremstillet en ikke purung Hollænderinde som en halvtnøgen Venus og hendes Søn som Amor. I et den Langgaardske Samling i Kristiania tilhørende Familjebillede fra samme Tid er den unge Frue fremstillet som den blomsterkransede Venus, Amor paa hendes Skød betragter Æblet, som hans Fader, der agerer Hyrden Paris, har tilkendt hans Moder til stor Fortrydelse for Baggrundsfigurerne Juno og Minerva. Paa et Jan Victors tilskrevet Billede i en Samling i Prag har en Hollænder ladet sig portrætere som Herkules paa Skillevejen. Sligt synes en Tidlang at have været højeste Mode; selv de jævneste Smaaborgere lod sig forevige i mytologiske, historiske eller bibelske Forklædninger. Maleren Jan Lievens forpligtedes ved en Kontrakt til at fremstille en Gæstgiver i Amsterdam som Scipio, hans Kone som Pallas og »Resten af Historien paa behørig Vis«; en Urtekræmmer lod sig og sin Kæreste male som Erkeenglen Gabriel og Jomfru Marie[1]. Da Forklædningerne ofte var Afklædninger, er der maaske nogen Grund til at mistænke »Venus og Amor« for at være malt som Portrætbillede. Men selv om det ikke har været Meningen, er der næppe Grund til at lægge Vægt paa

[1] Martin i Monatshefte für Kunstwissenschaft I 1903, S. 444-46.

Billedets Titel. Det fremstiller jo i Virkeligheden kun en afklædt Hollænderinde og hendes haabefulde Søn.

Paa en engelsk Auktion er det bleven solgt som et Arbejde af Rembrandts Elev Aert de Gelder. Men Køberen og Giveren er en altfor erfaren Kender til, at han noget Øjeblik har troet denne Bestemmelse rigtig. Han har ment, at det snarere skyldtes den berømte Portrætmaler *Bartholomeus van der Helst.* Et ligeartet Billede har længe hængt i Eremitagen i St. Petersborg under dette Navn; der er dog senere bleven gættet paa, at det kunde være malt af Jacob van Loo[1] eller — snarest — af Caesar van Everdingen[2]; Hofstede de Groot har antaget det for et Værk af den nu kun lidet kendte Nicolas van Helt-Stockade, hvis Ære Cornelis de Bie 1661 har forkyndt i Aleksandrinere, der slaaende minder om Begyndelsen af »Peder Paars«:

»Seght Musa met wat lof sal ich de Helt begroeten
En met wat rijm-ghedicht wil ich zijn Const versoeten«.

Det ligger nær at tro, at van Helt kan være blevet til van der Helst paa samme Maade som et vort Museum testamenteret Billede af Als i en Bladmeddelelse forvandledes til et Arbejde af Frans Hals. Men den erfarne Kender af hollandsk Malerkunst Dr. A. Bredius har i Juni 1914 gennemgaaet vore Kunstsamlinger og med største Bestemthed hævdet, at vort Billede af Willy Grétor med Rette er tilskrevet Bartholomeus van der Helst. Bredius kender Billeder af ham i nøjagtigt samme Karakter. Hans fuldt signerede og 1643 daterede Billede i Museet i Lille af en nøgen Dreng, der som en lille Krigsgud troner stolt i et rigt Arsenal af Legetøjs-Vaaben, er i Opfattelsen nært beslægtet med vor »Amor«, men friskere i Behandlingen; vort Billede maa henføres til en senere Tid i Malerens Produktion. Naturligvis forøges Interessen for Billedet ved dets Henførelse til et Kunstnernavn, som hører til de mest kendte og skattede blandt de mange hollandske Malernavne, et Navn for

[1] Vort Museum ejer hans ypperste Værk, Billedet af den italienske Glasfabrik i Amsterdam, ligesom Velasquez' omtrent samtidige Billede af Tapetfabriken, et af Malerkunstens tidligste og mærkeligste Forsøg paa at behandle Motiver, som kom i Yndest i det 19. Aarh. og som flere danske Malere har optaget, især Krøyer, bl. a. i Billedet af Sardineriet. Af Jacob van Loos Billeder af nøgne Kvinder hænger et i Louvre, et andet findes i vort Museums Magasin; de er uden Lighed med Willy Grétors »Venus og Amor«.

[2] Den berømte Landskabsmalers mindre berømmelige Broder, en af Hovedrepræsentanterne for den »akademiske« Retning i det 17. Aarh.s hollandske Malerkunst. En med Willy Grétors Billede ligeartet Fremstilling af Venus og Amor findes opført under hans Navn i Museet i Haarlem.

B. v. d. Helst: Drengeportræt.
(Muset i Lille).

hvilket vore Fædre nærede en noget overdreven Ærbødighed. Men Billedet er dog ogsaa i sig selv et dygtigt og tækkeligt Arbejde. Mærkelig er Baggrundslandskabets Romantik. Den lille hollandske Gavtyve-Dreng er desuden virkeligt indtagende under Udførelsen af sin Rolle som den skelmske Amor.

Det andet af Willy Grétor skænkede Maleri er et anseligt nederlandsk Alterbillede fra det 16de Aarhundredes Begyndelse. Overensstemmende med den hellige Bonaventuras »Betragtninger« skildrer det Sorgen ved Kristi Lig. »Da Naglerne var udtagne af Herrens Fødder nedsteg Josef af Arimathæa og alle modtog Liget og lagde det paa Jorden. Vor kære Frue tog dets Hoved og Skuldre i sit Skød, den hellige Magdalena var ved de Fødder, ved hvilke hun forhen havde fundet saa megen Naade«. Den smertefulde Moder støttes paa Billedet af en rødklædt Johannes, Marie Salome bereder sig til at salve Liget. Bag en gammel, graaklædt, knælende Kvinde (Marie Kleofas) staar en Neger i gul Kofte, ved Siden af Josef af Arimethæa med Tornekronen Nikodemus, som besynderligt nok har faaet en ikke ringe Lighed med Kunstnerens Samtidige, Kong Kristian den anden. Røvernes Lig hænger endnu paa de to Kors, i Bag-

Le maître du St. Sang: Korsnedtagelsen
Gave fra Willy Grétor.

grunden ses Jerusalem med det store Tempel og et blaagrønt Landskab med spidse Klipper.

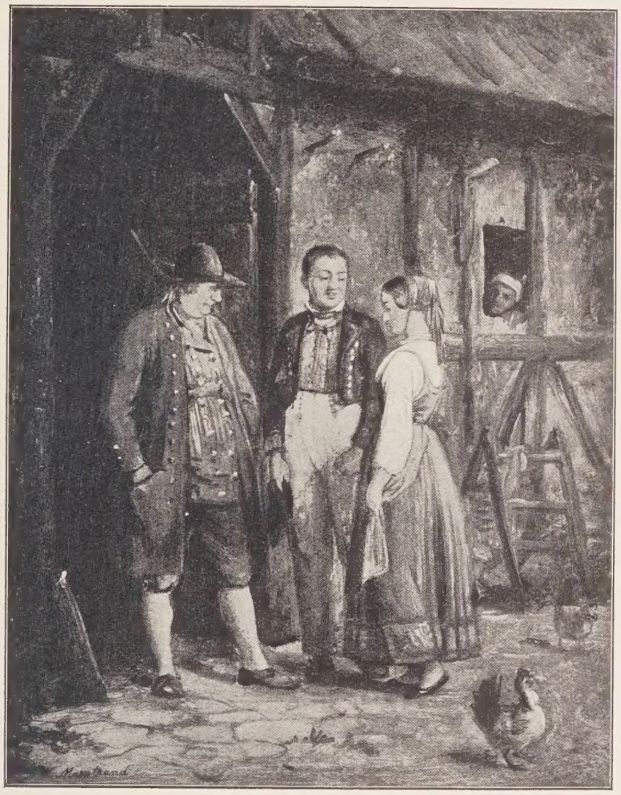
Helhedsvirkningen er god; Billedet har den stilfærdige Kirkehøjtidelighed, som gør saa mange af de gamle nederlandske Alterværker ejendommeligt stemningfulde og tiltalende. Men Maleren har ikke været nogen fremragende Dygtighed. Berlinergalleriets Direktør Max Friedländer, en udmærket Kender af de gamle nederlandske Mestre, har henført Billedet til den Kunstner, som i Georges Hulins Katalog over Brügge-Udstillingen 1903 er bleven døbt »*Le maître du St. Sang*«, fordi et af hans Billeder, — et Fløjalter med samme Æmne som vort Maleri — er malt til »det hellige Blods« Broderskab i Brügge, formentlig i 1519. Ejendommeligst for ham er hans mange Tegnefejl. Alligevel har han forstaaet med Udbytte at studere saa gode Forbilleder som Quentin Matsys og »Mesteren for Maries Død«. Enkeltheder i vort Billede tyder ogsaa paa Indflydelse fra Gerard David og Ambrosius Benson. Dets største Fortrin er dets smukke Stil, dets Afglans af udmærkede Egenskaber i Datidens og Fortidens nederlandske Malerkunst.

II

I en af Villaerne bag Frederiksberg Have levede i adskillige Aar en gammel dansk Maler, hvis Navn, Person og Virken kun kendtes af faa. De Galleriet skænkede Studier af *Vilhelm Xylander* godtgør dog, at han var en Maler med Talent. Størstedelen af sit Kunstnerliv har han levet i Udlandet, det prægede hans Produktion; sit Publikum havde han i England, Paris og især i Tyskland. Han havde været fattig og lidt Uret; i Stilhed anvendte han en god Del af sine Midler til at lindre Nød og bøde paa Uret. Han var sært tilbageholdende, og undgik at færdes i Vrimlen. Men paa vort Galleri var han en flittig og taknemmelig Gæst, varmt begejstret for sine kære hollandske Mestre, stærkt interesseret af Samlingens gode Nyerhvervelser. Han ønskede at skænke den de bedste Billeder i hans Eje; hans Hustru har bifaldet, at dette Ønske straks efter hans Død ifjor er sket Fyldest.

Blandt disse Billeder er et Studie og en Skitse af Xylanders Morbroder og Lærer, Landskabsmaleren *Morgenstern*, der ligesom mange andre brave Hamborgere havde søgt Akademiet i København og tilbragt nogle af sine Ungdomsaar hos os. Desværre forsimpledes

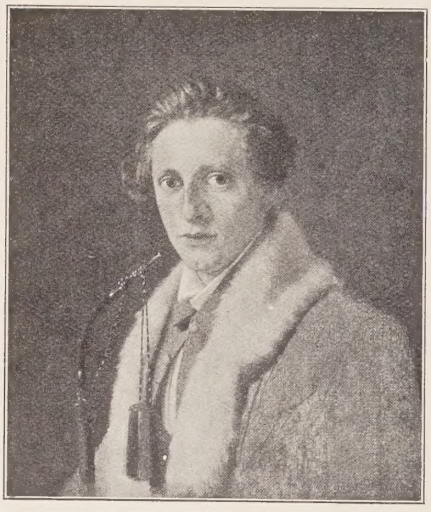
de i Reglen senere i München. *Franz von Lenbachs* Selvportræt og *Arnold Bøcklins* romantiske Landskabsbillede, som kan minde om »Quintin Durward«s Skildring af Ludvig XI's uhyggelige Borg, er om end ikke meget anselige, saa er de meget karakteristiske Arbejder af de to højtberømte Navne, Bøcklins har været udstillet paa den tyske »Jahrhundert-ausstellung i Berlin 1906. Et stort Aftenlandskab fra Fontainebleauskoven af *Anton Teichlein* betegner denne sympatetiske Kunstners anerkendelsesværdige Forsøg paa at følge de store franske Landskabsmaleres Spor. *Marstrands* vittige Fremstilling af den glade Bondesøn, der hjemfører sin undselige Kæreste, har allerede været gengivet og omtalt i Kunstforeningens Marstrand-Bog, *Bendz'* nydelige Portræt af Hamborger-Maleren Heinrich Marr i Røders lille Bog om Bendz. Marr havde ligesom Morgenstern begyndt sin Uddannelse i København og fortsat den i München; de er begge fremstillede paa Bendz' Billede af »det Finchske Kaffehus«.



Marstrand: Kæresten præsenteres.
Gave fra V. Xylander og Hustru.

Andetsteds i dette Aarsskrift er allerede nævnt de Malerier af Als og Abildgaard, som i det siste Aar er blevne skænkede Galleriet. En højst værdifuld Berigelse har dets danske Afdeling modtaget i det af Biskop *P. Madsen og Hustru* skænkede Billede af *Constantin Hansen*: »Danske Kunstnere i Rom«. Det er et af den gode Kunstners bedste Billeder, desuden »et historisk Dokument af den pureste Ægthed og mere oplysende som saadant end syv Afhandlin-

ger om de syv Kunstnere, det fremstiller«. (E. Hannover: Constantin Hansen, S. 71). *Marstrands* mærkelige Karton af Ægirs-Gildet har Galleriet fra Etatsraad *Johannes Hammerich* faaet i sin Varetægt, men det synes desværre vanskeligt at finde den rette Anvendelse for dette mægtige Dekorationsbillede, hvis Limfarver kun er beregnede til at ses i en Festaftens Lys. Som testamentarisk Gave fra Frk. *Nanna Hvid* har Galleriet modtaget et lille Portrætbillede af *Bendz,* meget godt, men dog hverken ved sin Malerkunst eller sin Personkarakteristik saa fængslende som Portrætet af Heinrich Marr. Interessen for det særdeles nette unge Menneske, det viser os, forøges dog ved hans Navn, skøndt det ikke hører til de berømte. Det er Christoffer Hviid, der 1829 debuterede som Operasanger og i Wexschalls Hus forlovedes med den senere Fru Heiberg, i hvis Livserindringer Forlovelsen omtales ret udførligt. Hans Portræt vil paa Galleriet blive et passende Modstykke til Bendz' Portræt af Jomfru Nissen, den Dame, hvis Forlovelse med Digteren Samsøe var bleven opløst under de snurrigste gensidige Forsikringer om »indbyrdes Højagtelse og inderlig Deltagelse i hinandens Vel og Ve«.



Bendz: Portræt af H. Marr.
Gave fra V. Xylander og Hustru.

Forhenværende Kontorchef *H. Chr. Christensen* har i 1913 forøget sin anselige Gave fra 1912 med et Studie af *Joakim Skovgaard* til Loftsbilledet i den Hirschsprungske Samling. Fra Grosserer *William Bendix* har Galleriet modtaget *Seligmanns* 1888 malte Billede »Ukrudt«, fra Professor *Jul. Paulsen* et af Kunstnerens fineste Studier fra 1887, fra *L. A. Ring* hans gode Billede af tre uhyggelige Munkemumier i Kapucinerklostret ved Palermo. Aldrig før har Galleriet haft sine Venner saa meget at takke for; den Velvilje og Interesse, Kunstnere og Kunstvenner har vist det gennem det siste Aar, er endnu uden Sidestykke i Samlingens Historie.

KARL MADSEN

EMIL BLOCH OG CARL JACOBSEN

De to Mænd, der tidligere delte Ledelsen af Kunstmuseets Samlinger mellem sig, døde med faa Dages Mellemrum i Januar 1914. De repræsenterede lige saa ulige Dyder som to af Statuerne paa Julius den andens Gravmæle: Rachel, hvis Væsen er den stille kontemplative Beskuelse af det guddommelige, og Lea, hvis Element er den ivrige praktiske Virken, Daad og Bedrift.

Emil Bloch var i 1870 bleven ansat ved Kunstsamlingerne og var fra 1896 til 1911 deres Direktør. Denne gennemkultiverede Kender af alle smukke og gode Bøger, af græske Mønter og hollandske Malerier, af Dürers Stik og Rembrandts Raderinger, var ved sin Ansættelse alle andre danske Kunsthistorikere overlegen i saglig Viden om Galleriets ældre Billeder og om Kobberstiksamlingens Indhold. Han har været en indsigtsfuld Vogter af de Værdier, der betroedes til hans Varetægt. Med hans Natur stemmede det mindre at driste sig ud paa Erobringstogternes Eventyr.

For Carl Jacobsen var derimod deres Kampe og Sejre Livets bedste Krydderi. Julius Lange havde for den af ham grundlagte Afstøbningssamling udarbejdet en nøje gennemtænkt Plan: lidt, men godt. Planen lagdes uaabnet til Side, da Carl Jacobsen i 1896 blev hans Afløser. Den Samling, Carl Jacobsen vilde danne, skulde ved sin Udstrækning blive enestaaende i Værd. Kun en Del af de af ham — delvis ved betydelige personlige Ofre — tilvejebragte Afstøbninger er sammenstuvet i Kunstmuseets Stueetage; det var hans Agt at skabe et nyt Afstøbningsmuseum, hvor alt blev samlet og tilfredsstillende udstillet. Desværre naaede han ikke at løse denne Opgave, som mange Hensyn — ogsaa Hensynet til ham — kræver løst.

Med Tak bør det her mindes, at Carl Jacobsen til Erhvervelsen af Jordaens' store Billede fra Galleriet straks ydede et anseligt Bidrag. Men allerstørst Ære og allervarmest Tak tilkommer der ham jo dog for Ny Carlsberg Glyptotek, et enestaaende Enkeltmands Værk, en enestaaende Enkeltmands Gave, et af vor Bys og vort Lands fineste Smykker, det stolteste Vidnesbyrd om den flammende Kunstbegejstring og den flammende Fædrelandskærlighed, som var saa tæt og godt forenede hos Carl Jacobsen.

DEN STORE NADVERE AF JOAKIM SKOVGAARD

De første Fresker Joakim Skovgaard malte i Viborg Domkirke var ikke beskyttede mod Stenmurenes Fugtighed ved noget isolerende Lag. Først i Aaret 1902 begyndte Kunstneren at sikre Væggene ved Paastrygning af Adiodon (naturlig Asfalt) under Pudsen. De ubeskyttede Fresker ødelagdes hurtigt paa udsatte Punkter af Fugtighedspletter og

Salpeterskjolder, der fortærede Farven. Da Brudehusets Tag paa Fremstillingen af den store Nadver, der var malt i 1901, snart kom til at se ud som om det var dækket af Mug og endog den berømte Brud stod Fare for at forsvinde, besluttede Joakim Skovgaard sig til at fjerne hele Fresken og erstatte den med en ny, malt paa Adiodonunderlag. Da Billedet skulde nedtages, udpegede Skovgaard Enkeltheder, som maatte kunne udskæres og bevares. En af hans Medhjælpere, Maleren Viggo Madsen, der havde hørt om Italienernes Dygtighed i at overføre Fresker paa Lærred, bad dog om, at Udskæringen af Enkeltheder maatte opsættes, indtil der var forespurgt, om ikke en saadan Overføring vilde bekostes af Galleriet mod at Billedet blev dets Ejendom. Allerede i August 1910 har Ernst Goldschmidt i »Det nye Kunstblad« foreslaaet, at en Overføring paa Lærred af det skadelidte Billede i hvert Fald burde forsøges. Skovgaard overlod velvilligt Ejendomsretten til Museet.

Den berømte italienske Restaurator og Direktør for Vatikanets Malerisamling, Cavenaghi, anbefalede Museets Direktion at henvende sig til Hr. Franco Steffanoni i Bergamo, som er Specialist paa dette Omraade og som bl. a. er Mester for Overførelsen paa Lærred af Tiepolo-Stuen i Kaiser Friedrich Museet. Hr. Steffanoni kom til Danmark i Marts 1913 og fuldendte ved Hjælp af en italiensk Haandværker med stor Dygtighed det omfattende Arbejde i 3 Maaneder. De første 3 Uger tilbragte han i Viborg Domkirke, hvor han havde ladet et Stillads med mange Afsatser bygge op foran den store Nadver. Efter først at have mættet hele Fresken med almindeligt Snedkerlim, dækkede Restauratoren den med Stykker af tyndt, porøst Lærred, ca. 1 Alen i Kvadrat, som han vred op i kogende Lim. Ovenpaa dette Lag blev der dernæst efter samme Fremgangsmaade klæbet et nyt Lag af et noget sværere Stof. Limen trængte netop saa langt ind i Fresken, at den bandt Farvelagets Tykkelse til Lærredet. Da Hr. Steffanoni i nogle Dage taalmodigt havde ventet paa, at Limen skulde blive fuldstændig tør, rullede han pludseligt, kun med Hjælp af sin Landsmand, i Løbet af en Times Tid hele Fresken ned fra Væggen. Det gik ligesaa let, som man river gammelt Tapetpapir af en Mur. I sin sammenrullede Tilstand vejede Fresken ikke mere end at to Mænd kunde bære den uden Besvær. Paa den hvide Væg, hvor den store Nadver havde siddet, saas kun Kompositionens Konturer svagt angivne og hist og her kom enkelte af Skovgaards allerførste Linieudkast til Syne paany.

Rullen blev ekspederet som Ilgods til Kunstmuseet, hvor man imidlertid havde fjærnet de spanske Vægge i »Festsalen«, det eneste Værelse i Bygningen, der var højt nok til at rumme den 150 □ Alen store Komposition. Fresken blev rullet ud paa Salens Gulv og sømmet fast til dette med Bagsiden op. Efter at Restauratoren havde gjort Fladen jævn ved at fjærne en Del vedhængende Mørtel, beklædte han Billedets Bagside med Gacestrimler, som dennegang ikke blev vredne op i Snedkerlim men i en bindende Blanding, der ikke kan opløses af Fugtighed. I de Dage duftede Museet som et Mejeri. Store Mængder af reven Ost og sød ukogt Mælk blev anvendt til Hr. Steffanonis Kalk-Kaseinblanding. Efter den første Paaklæbning af Gazen fulgte en Paaklæbning af grovere Lærred ved Hjælp af det samme Bindemiddel. Baade Gacen og Lærredet maatte klippes op i mangfoldige lange Snit, for at Stoffet kunde falde tæt til Billedets Bagside, der paa Grund af Væ-

Joakim Skovgaard: Den store Nadvere. Freske

den krympede sig stærkt. Da Billedet var blevet helt tørt, blev det vendt over en tyk Trærulle og med Forsiden op atter fæstnet til Gulvet. I 24 Timer stod Fresken derpaa under Vand, der opløste Limen paa Forsiden, medens der jo paa Bagsiden, netop af Hensyn til denne Behandling, var brugt et af Vand uopløseligt Bindemiddel. Nu blev det yderste Lag Lærred trukket af, hvorpaa det inderste Lag behandledes med kogende Vand. Førend dette fjærnedes, blev den opblødte Lim med største Forsigtighed trukket ud gennem det tynde porøse Lærred ved Hjælp af en stor blød Svamp. Paa denne Maade undgik Hr. Steffanoni at vaske løs paa selve Freskens Overflade. Under Arbejdet i Museet, som foregik i April Maaned, var desværre Vejret pludselig faldet ind med Frost og stærk nordøstlig Storm, der bevirkede, at Snedkerlimen, som er meget paavirkelig af Temperaturforandringer, trak Billedet stærkt sammen og fremkaldte nogle Buler, som det ikke lykkedes Hr. Steffanoni at faa helt til at forsvinde.

Efter at Kalkstøvet var fjærnet og Farverne opfriskede ved en tynd Opløsning af Gummiarabicum, viste Fresken sig atter som den oprindelig havde set ud fra Kunstnerens Haand. Dens mægtige Størrelse nødvendiggjorde, at den for Opsætningens Skyld blev skaaret i tre Dele. Desuden maatte et ca. 12 Tommer højt Stykke af Freskens øverste Runding fjærnes, forat den kunde faa Plads under Loftet. Hver Del for sig blev ved Hjælp af en Mængde smaa Lærredslapper klistret til en Blendramme, der bestod af et System af krydsende, lodrette og vandrette Træ-lister. Enkelte Reparationer udførtes med Honningfarver og de adskilte Dele forenedes atter paa den store Nadvers blivende Plads foran Festsalens Endevæg.

EN REMBRANDT-ELEV FRA FLENSBORG

Blandt nogle Billeder, der 1896 afgaves til den kgl. Malerisamling fra Loftet paa Rosenborg, fandtes to bibelske Fremstillinger. Uagtet Maalene er lidt afvigende, synes de at have dannet Modstykker og være malte af samme Haand. Det ene, 61 ctm. højt, 52 bredt, er en Kopi efter Rembrandts 1638 daterede Billede af Kristus, der efter Opstandelsen aabenbarede sig for Marie Magdalene. (Buckingham Palace, Bode: Rembrandt III, Nr. 221). Det andet, 63 ctm. højt, 53 bredt, viser Fremstillingen i Templet. Paa en Forhøjning foran Ypperstepræstens Trone staar Simeon med Kristusbarnet ved Siden af en Præst med høj Stav; mellem en Skare af Andægtige fremrækker Marie et Bur med Duer over den store rødtbetrukne Pagtens Ark og Josef knæler med Hænderne for Ansigtet. Behandlingen er ringe, næsten dilettantisk, men Kompositionen mærkelig smuk og udtryksfuld, saa nøje i Slægt med Stilen i Rembrandts Ungdomsværker, at det første Indtryk af Billedet lod gætte paa en tarvelig Kopi efter en ukendt, udmærket Original fra Rembrandts unge Aar.

Men Gisningen var fejlagtig. Thi Billedet bar med klar Skrift Betegnelsen:

Henrich Jansen Von Holstein Inven: Fecit

:1649:

Maleren er ikke, som det laa nærmest at antage, et hidtil ukendt Medlem af den i Haarlem bosatte Kunstnerslægt Holsteen. Maleren er utvivlsomt den Henrich Jansen, om hvem Weilbachs Leksikon bringer nogle fra Weinwich laante Oplysninger. Weinwichs unævnte Kilde er sagtens en i Galleriets Arkiv bevaret sist i det 18de Aarh. af Gehejmearkivar Voss afskrevet tysk Biografi, der i Oversættelse lyder saaledes:

»Hinrich Jansen blev født i Flensborg 14 April 1625. Faderen, Andreas Jansen, var her Købmand og Moderen Anna Skomagerske. Aº 1642 kom han i Tjeneste hos den kgl. danske Sekretær i København Abraham Gølnitz, hos hvem han blev til dennes Død i 1645. Han begav sig derpaa til Holland for at lære Malerkunsten hos Rembrant van Reyen, Maler i Amsterdam, hos hvem han opholdt sig i 3 Aar, derefter levede han 3 Aar i Flensborg, og drog Aº 1651 igen til Holland og videre til Spanien, til Genua (hvor han blev i 6 Maaneder), Florentz (3 Maaneder), Rom (19 Maaneder), Venedig (4 Maaneder) og tillige saa de fornemste Byer i Italien og deres Mærkværdigheder, især Livorno, Pisa, Neapolis, Parma og Padua. Fra Venedig rejste han hjem gennem Tyrol og Tyskland og endte sin 3aarige Pilgrimsfærd Aº 1654. Aº 1657, da Svenskernes Indfald fandt Sted, drog han til København, hvor han opholdt sig i 4 Aar for at perfectionere sig i sin Kunst, udstod ogsaa her Belejringen og blev anvendt som Kong Freder. IIIs Hofmaler. Aº 1661 rejste han tilbage til Flensborg, hvor han har været Borger og Maler og ogsaa er død, da han var 42 Aar, 15 Maaneder og 10 Dage gammel. Hans Kone var Datter af Flensborger-Købmanden Lyder Barg, med hende havde han en Søn, Andreas Jansen, ligeledes Købmand i Flensborg.«

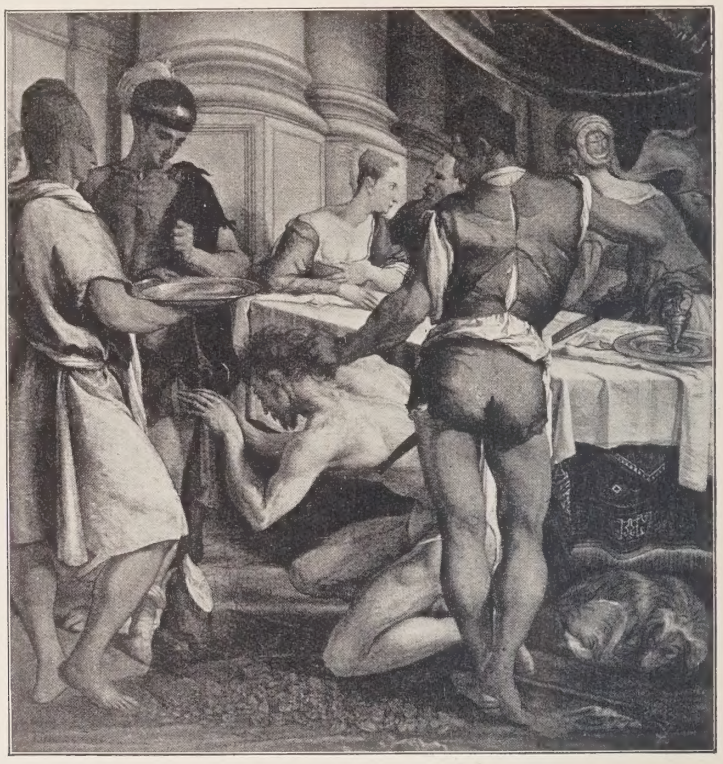
Blandt Billeder, der i 1775 fra Kunstkammeret udtoges til Dekoration for Riddersalen paa Frederiksborg, var 7 Jagtstykker. Et af dem, »En Reehbuck med en Inscription«, 2 Al. 11 T. højt, 1 Al. 21 T. bredt, var betegnet: »H. I. v. Holstein fec: Flensburgh«. Navnets 6 første Bogstaver var sammenføjede som et Monogram. Andre Arbejder af Henrich Jansen kendes ikke.

EN NY »EL GRECO« I VORT GALLERI

Chr. Langaards Samlinger av Malerkunst og Kunsthaandværk fra Fortiden er Titlen paa et 1913 udgivet smagfuldt udstyret Pragtværk, der i to Bind katalogiserer de mange Skatte, med hvilke den ivrige og dygtige Samler har beriget det hidtil paa værdifulde ældre Billeder beklageligt fattige Norge. Skøndt Samlingen er rigest paa fremragende Arbejder af nederlandsk Malerkunst, ejer den ogsaa værdifulde italienske Billeder, deriblandt et af Giovanni Cariani signeret Portræt. I den til dette knyttede Afhandling protesterer Museumsdirektør Jens Thiis mod, at man har »villet skjænke Cariani et ægte og karakteristisk ungdomsarbeide av Tizian fra hans Giorgioneske periode, nemlig det ædle portræt av en gammel *nobile* som fra Säfstaholm for vel et år siden overgik til Glyptoteket i Kjøbenhavn. I det hele har navnet Cariani i senere tid været et kunsthistorisk modenavn, som man har tildelt adskillig uensartet gods, men en ren og klar Tizian skulde dog være for god til at skubbes sammen med dette.«

Et gribende Billede af el Greco i den Langaardske Samling, en Fremstilling af den angrende Petrus, har Thiis medgivet en Oversigt over den nu højt-

skattede Kunstners Ungdomsudvikling. Efter hans Mening ejer vort Galleri foruden det signerede Portræt, der nyligt er blevet befriet for skæmmende Overmagre og langlemmede kvindetype som Maria der. Det rent afgjørende bevis for samhørighet mellem de to billeder gir imidlertid tegningen av bakgrundens



Johannes den Døbers Henrettelse

malinger og har faaet en spansk Ramme, endnu et Værk af el Greco: det hidtil som Giacomo Bassano opførte Billede af Johannes den Døbers Henrettelse. Ligesom Billedet i Wien af Kongernes Tilbedelse antager Thiis det malt af den unge el Greco, medens han i Venedig var under Bassanos Indflydelse. »Figurerne har alle de samme slanke proportioner som i »Kongernes Tilbedelse« og de samme tilspidsede ansigtstyper med høj hodeform, skarpe smale næser og langstrakte ører som i dette billede. Den koldhjertede hofmand er slående lik den yngste af kongerne i »Tilbedelsen«, og Herodias er av samme søjler med ganske den samme basis og samme svakhet i perspektivet som på Wiener-billedet. Det er forøvrig også samme hund som forekommer på de to billeder, bare varieret i formen. Sammenlign også Herodias' hovedpryd med den unge konges langtakkede krone.

Men vigtigere end alle disse overenskomster med et bare halvveis anerkjendt ungdomsbillede av Greco er likhedspunkterne med enkelte berømte mesterværker fra mesterens produktion i senere år. Tag hvilketsomhelst billede av Greco med stående figurer, og man vil finde, at de gjennemgående står på samme måte som figurerne her,

hvilende på det ene ben og med sirlig opstöttet tåspids for det andre ben, helst litt bakom. Fuldkommen slående er likheten når man lægger et fotografi av Kjøbenhavnerbilledet side om side med en avbildning af Grecos mesterværk »S. Mauritius« i Escorial (malt ca. 1584). Det er ganske unødig at spilde ord på likheten mellem de to rygfigurer, bødlen her og ridderen der. Ikke alene benenes tegning indtil de mindste detalj med de fjædrende spænstige konturer og de skarpt akcentuerte hæler er de samme, men selve legemets rytme. En rytme som varieret går igjen i en række andre figurer i Mauritiusbilledet og stadig væk i Grecos produktion like til den nøkne yngling, set fra ryggen, som pryder et av mesterens aller sidste og mægtigste billeder, »Laokoon« (i München)«.

I en Note tilføjer Thiis en Række andre Vidnesbyrd for Bestemmelsens Rigtighed: »1) At henrettelsesscenen med det knælende offer og bødlen i rygstilling findes i tilsvarende, men omvendt arrangement i mellemgrunden av Mauritius-billedet. 2) At døperens åndeagtig immaterielle hænder selvfølgelig ikke kan opdrives sidestykke til i den samlede venezianske kunst, mens de stadig møter os i Grecos billeder (aller vidunderligst kanske i det store Petrus-billede i Escorial). 3) At såvel Herodias' som døperens hænder har den for Greco eiendommelige måte at bevæge fingrene på, at fingrene nok kan sprike, men at tredje og fjerde finger ufravikelig holder tæt sammen. 4) At der i forgrunden på Kjøbenhavner-billedet tilvenstre for den knælende Johannes ses en træstub med skråt avhuggen flate, som danner den samme pæreformede figur som en lignende avhugget træstamme længst fremme i forgrunden på Mauritius-billedet. En slik aparte detalj er jævngod med en signatur! Jeg skylder at oplyse, at denne detalj har den udmærkede danske maler og Greco-kjender J. F. Willumsen gjort mig opmærksom på. Det var overhodet til ikke liten gjensidig glæde da vi nylig opdaget, at vi var av samme mening om billedet i Kjøbenhavn som en ægte og tidlig Greco. 5) Dertil kan føies at samme træstubbe med samme eiendommelig formede hugflate forekommer også på Langaards Petrus-billede og der netop bærer mesterens signatur.«

Allerede i flere Aar har J. F. Willumsen hævdet den Anskuelse, som Thiis her har stræbt at underbygge med mange Bevisligheder. Willumsen har desuden fremdraget en mærkværdig Kendsgerning: Tjeneren til venstre med Fadet er kopieret efter en Figur paa Albrecht Dürers Træsnit i den »lille Passion« af Kristus for Pilatus.

Af alle Galleriets Billeder har intet i højere Grad været en Gaade, givet Anledning til mere Hovedbrud og flere afvigende Navnebestemmelser. Da det 1684 med Grev Arundels Samling solgtes i Amsterdam, kaldtes det kun »italiensk«. Paa senere hollandske Auktioner døbtes det Parmegianino og købtes til os 1755 med dette Navn. Spengler kaldte det »Ubekendt Venetianer«, Høyen Bassano. Efter Th. v. Frimmel skyldes Billedet snarere Girolamo da Santa Croce (Blätter für Gemäldekunde 1904, S. 70). Da W. v. Bode 1906 besøgte København, kom kan (og Valentiner) til det Resultat, at Billedet ikke var italiensk, men nederlandsk af en Samtidig med Marten van Heemskerck. Hypotesen byggedes særlig paa Karakteristiken af den Figur, som Willumsen har godtgjort at være en Kopi efter Dürer. Prof. Sirén antog snarere Billedet for at være fransk, »beslægtet med Fontainebleau-Skolen«. Derimod henførte Gerola (i Thieme og

Beckers Leksikon) Billedet til en lidet paaagtet Overgangstid i Jacopo Bassanos Produktion, og Mario Krohn i sin Bog om italienske Billeder i Danmark Billedet til Jacopo Bassanos Atelier, dog med den Bemærkning, at det stod i en vis Forbindelse med et Ungdomsarbejde af Greco »Kongernes Tilbedelse« i Wien. »Er Forholdet ikke det, at denne Kongernes Tilbedelse er udført af el Greco i Bassanos Atelier paa samme Tid, som en ukendt ung Kunstner sammesteds malede vor Halshugningsscene?« — Den ret overfladiske Rutine i Behandlingen synes at tale mod Henførelsen til el Greco. Men den af Thiis og Willumsen fremførte Opfattelse giver i hvert Fald Billedet — og vort Galleri — forøget Interesse.

BILLEDER I VORE KUNSTSAMLINGER, OMTALTE I NYERE DANSK KUNSTLITTERATUR

ET VÆRK OM FREDERIKSBORG

I et af det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg udgivet stort og stateligt Værk har Museumsdirektør, Dr. phil. Francis Beckett givet en grundig Redegørelse for *Slottets Historie* med mange værdifulde Oplysninger og nye Iagttagelser. Ikke mindst Interesse har de ved talrige gode Afbildninger støttede Paavisninger af de til Slottets Bygning og Udsmykning benyttede Forbilleder; højst oplysende er f. Eks. Sammenstillingen af Audienshusets S. 170 afbildede Portal med Kompositionens paa S. 171 afbildede Forbillede.

Værket giver ogsaa Oplysninger om Malerier, der tidligere fandtes paa Frederiksborg. Utvivlsomt er det rigtigt, at Rubens' Salomons Dom ikke var iblandt dem. De anseligste Billeder blev i 1658 svensk Krigsbytte. Gengivet er S. 86 Claes Moeijarts Fremstilling af Harald Hildetands Baalfærd; ligesom de i Olof Granbergs lille Bog om Skoklosters slott (1914, S. 50) nævnte Billeder af Salomon Koninck, Adriaen van Nieulant, Isaac Isaacsz, og de i samme Forfatters smukke Værk »Inventaire général des trésors d'art en Suède«, I. S. 102—3 opførte 9 Billeder af Gerard Hondhorst har det oprindeligt hørt til Christian IVs Udsmykning af Kronborg. Beckett bør engang give os en Fremstilling af dette store Foretagende.

S. 259—60 er meddelt en Liste over Billeder, der synes at have været Christian IV tilbudte. Deriblandt en til 50 Rd. takseret »Solnedgang« af den nu kun fra et udmærket Landskab i Amsterdams Rijksmuseum kendte Pieter Stalpert. Endnu bevaret er Listens dyreste Maleri, Cornelis van Haarlems for 360 Rd. købte Fremstilling af »de onde Engles Nedstyrtning«, maaske det særeste af alle hans sære Billeder. Tilbagevendt fra en Krog paa Kronborg, vil det rimeligvis atter i vort Galleri — som tidligere paa Kristiansborg — tildrage sig undrende Opmærksomhed.

POUSSINS »EUDAMIDAS' TESTAMENTE«.

Den udkomne første Del af Ernst Goldschmidts Værk Frankrigs Malerkunst Dens Farve — Dens Historie omhandler Kunsten indtil det 17de Aarh.s siste Halvdel. Af ældre fransk Malerkunst ejer Danmark desværre yderst lidt, det mærkeligste er Nivaagaards smukke Claude Lorrain og Billedet i den Moltkeske Samling af Eudamidas' Testamente. Goldschmidt omtaler den gamle Berømmelse for Poussins Fremstilling af dette Emne; at lade den unævnt, naar man taler om Poussin, vilde efter en Biografs Mening »være som at glemme Fædra og Ifigenia, naar man taler om Racine«. Ved Pyrami-

derne holdt Napoleon Lovtaler over et Stik efter Billedet. Er dette berømte Maleri virkeligt strandet i København? Nogle har troet det, andre har tvivlet, Goldschmidt stiller sig blandt Tvivlerne. Farven er sløv, Udførelsen delvis svag: det tilhører i bedste Fald den mindst fængslende Del af Poussins Virksomhed, thi trods den klare og kloge Komposition har »Eudamidas' Testamente« for os afgjort ikke samme Værd som de herlige arkadiske og mytologiske Billeder fra Poussins senere Aar. Billedet hænger nu urimeligt højt, ligesom den mærkværdige »Hyrdernes Tilbedelse« af C. v. R., et af de ikke faa Billeder, der bevidner den af Goldschmidt nævnte Forbindelse mellem nederlandsk Kunst og Brødrene Lenain. Karakteristiken af disse gode Kunstnere og af Philippe de Champaigne hører til de smukkeste Partier i Ernst Goldschmidts Bog.

DE HAGEDORNSKE SAMLINGER

I Kunstmuseets Bibliotek findes et lille, sjældent forekommende fransk Katalog fra 1796, i hvilket den Hagedornske Maleri- og Kobberstiksamling udbydes til Salg i København. Moritz Stübel har fornylig i sin Bog om Hagedorn (Leipzig, 1912) opklaret denne Samlings mærkelige Skæbne, som kun var kendt i Hovedtrækkene, i alle dens mange æventyrlige Enkeltheder.

Christian Ludwig von Hagedorn var en berømt tysk Diplomat, Kunstlærd og Samler, der paa sine ældre Dage udnævntes til Generaldirektør for de sachsiske Kunster, Kunstakademier og Kunstkabinetter. Hans Korrespondance blev efter hans Død udgivet af den danske Filolog og Kunsthistoriker Torkel Baden. Hagedorn stod i nær Forbindelse med alle Samtidens tyske Kunstnere og afsluttede paa egne og andres Vegne utallige Køb med Kunsthandlerne.

Blandt de Handlende nævner han flere Gange i sine Breve Gerhard Morell, der senere som kongelig dansk Kunstkammerforvalter skaffede Kongen en Række fortrinlige Billeder og skabte hele den Moltkeske Malerisamling. Hagedorn skriver fra Mainz: »Der gives ikke mere indgroede Djævle end Kunsthandlerne. Intet Menneske kan vide Besked med den Slags haardnakkede Bagtalelser, Bagvaskelser og falske Eder. Den værste Wiener Charlatan er en Moralist i Sammenligning med Morell, Pahmann og de herværende og Frankfurter Snyderne.« En anden Gang siger han ved Omtalen af et Billede. der var malt af den dengang ukendte Rembrandt-Elev de Poorter, at Morell ikke vilde betænke sig paa at fjærne Signaturen og erstatte den med den bekendte og højtbetalte G. Dous Navnetræk. Ogsaa andetstedsfra ved vi, at Morell ikke altid blev omtalt paa den blideste Maade. I Indledningen til til Casseler-Malerisamlingens Katalog citeres nogle Linier fra Landgreven af Hessen, i hvilke Morell faar Tilnavnet »Ormeskæreren«. Men samtidig modtog Landgreven fra en af sine betroede Mænd et Brev, der med en vis Respekt omtaler Morell som »en af de bedste operateurs, jeg kender» — det er da ogsaa denne fortrinlige operateur som det skyldes, at Kunstmuseet ejer sit Hovedværk, Rembrandts Kristus i Emaus.

Det var en statelig Samling Billeder, Hagedorn i Tidens Løb havde afkøbt sine Venner Marskandiserne. Kataloget fra 1796 er paa 276 Numre og blandt disse nævnes en Ildebrandsscene, Morgenen, et Maaneskinslandskab og et andet Landskab af v. d. Neer, et Interieur af Ostade, et Vandfald af Jac. Ruisdal, to Portrætter af Holbein, en St. Kristoffer af Rembrandt, et af Goethe meget

beundret stort Landskab af Swanevelt, en Diana og hendes Nymfer af Natoire og Billeder af J. Jordaens, Rubens, v. Dyck, Salomon Ruisdael, v. Goyen, Wouwermann, Lucas Cranach osv. Hagedorn tænkte en Overgang paa at sælge hele Samlingen bl. a. til Markgreven af Bayreuth gennem Morell, der i 1744 var bleven udnævnt til »bayreutischer Mahlerey und Kunst Sachen Inspector«, men han opgav Tanken igen, afslog efter Sigende et Tilbud fra Katarina II paa 30,000 Rubler, og holdt hele sit Galleri sammen til sin Død i 1780.

Hagedorns Venner ventede ikke at finde noget Testamente i hans Bo. Man antog almindeligt, at Samlingen vilde gaa til den nærmeste Arving, en født Hagedorn, Enken efter Oberstløjtnant v. Tønsberg i Sorø. Det vakte derfor stor Overraskelse, da man fandt et gammelt Testamente, som indsatte Universitetet i Wittenberg til Universalarving. Fru v. Tønsberg lod imidlertid nedlægge retslig Indsigelse mod Testamentet, og der opstod en langvarig Proces. 1789 blev det bestemt, at hvis Fru v. Tønsberg (der ikke havde kendt Hagedorn!) vilde sværge, at hun ikke vidste eller troede, at Hagedorn havde skrevet eller underskrevet Testamentet, skulde Arven tilfalde hende. Det lykkedes Universitetet i Wittenberg at trække Sagen ud indtil 1794. Herved blev Edsaflæggelsen foreløbigt forhindret, idet Fru v. Tønsberg var død fire Aar tidligere. Retten anerkendte nu som Fru v. Tønsbergs retmæssige Arvinger Fru Christiane Rachlou f. Paulin, gift med Præsten Andreas Rachlou i Snoldelev ved Roskilde og hendes Søster Gedske Paulin. Kort Tid herefter indkom til Retten en Anmeldelse om, at den sidstnævnte Arving var død. Provstinde Rachlou blev da trods Wittenberg Partiets Protest anerkendt som eneste Arving og opfordret til at komme til Dresden for at aflægge Eden.

I December 1794 ankom Damen med sin Ægtefælle. Wittenbergerne paastod straks, at hun ikke var den virkelige Fru Rachlou, men Stiftsamtmanden henviste til hendes og Rachlous Pas, af hvilket det maatte fremgaa »at hun ikke kunde være nogen underskudt Person.« Hun fik Tilladelse til at sværge og holdt trods alle Formaninger fra gejstlig Side fast ved sit Ønske herom. Resultatet af Processen blev, at Provsten i Foraaret 1795 vendte tilbage til Danmark med hele Hagedorns Kunstsamling og 10,000 Rigsdaler i klingende Mønt.

Det ovenfor omtalte Salgskatalog udkom i 1796. Rachlou opnaaede ikke at faa Billederne og Kobberstikkene solgt for den forlangte Sum, 6650 Rigsdaler. Men Samlingen blev bekendt og i Tidsskrifter lykønskedes Danmark, fordi det ved den varme Patriot, Pastor Rachlous ihærdige Anstrængelser havde faaet en herlig Skat, 500 Malerier af de berømteste Kunstneres Værker, hvis Lige man forgæves vilde søge i Paris og London (Artiklen om Rachlou i »Biografisk Leksikon« XIII). I »Nyeste Skilderie af Kjøbenhavn« blev det i 1804 fortalt, at Provsten var fast besluttet paa at testamentere sit Fædreland hele Samlingen.

Denne Artikel voldte Provstens Ulykke. Den blev læst i Norge af nogle af Hagedorns Slægtninge, som i sin Tid havde overdraget Rachlou at varetage deres Interesser ved Processen. I Tyskland havde han fortiet deres Eksistens og ved sin Hjemkomst havde han meddelt dem, at Processen var tabt. Rachlou, der kun var kendt af sine Omgivelser som en middelmaadig teologisk Forfatter og som Kvaksalver, blev ved denne Lejlighed afsløret for sin Familie som Bedrager.

De Hagedornske Arvinger i Norge bad

daværende Amtmand i Sorø P. C. Stemann om at lade Sagen undersøge. Han sendte Procurator Caspar Smith til Snoldelev. Denne afslog først den høflige Provsts Mad og Vin og satte ham Stolen for Døren, idet han lod ham vælge mellem enten at stille Sikkerhed for den til 12,000 Rigsdaler beregnede Arveafgift eller at blive tiltalt for Retten som Bedrager. Rachlou »maatte bide i det sure Æble, Caspar bed godt paa hans Mad og drak hans Vin, medens Provsten sad dødbleg og yttrede ikke den ringeste Madlyst« (Provst D. P. Smiths Optegnelser i »Personalhistorisk Tidsskrift« II Række I).

Moritz Stübel har i sin Bog om Hagedorn bevist, at Provsten var mere end en almindelig Bedrager, han var en gemen Ærkekæltring. Da Rachlou, tyve Aar før den sidst fortalte Begivenhed, i 1794 var taget til Dresden for at gøre sin Kones Krav gældende i den Hagedornske Proces, laa Provstinden syg i Snoldelev. Han havde da faaet fat paa et Kvindfolk, der var villig til at spille Provstinden og til at aflægge falsk Ed paa Testamentet — det maa antages, at hans Kone havde vægret sig derved. Wittenberg-Partiet talte altsaa sandt, da det insinuerede, at Fru Rachlou var »en underskudt Person«! Men ikke nok hermed. Den anden af Retten kendte Arving til de Hagedornske Efterladenskaber, Rachlous Svigerinde Gedske Paulin, for hvem der den 22. December 1793 var bleven fremlagt en Dødsanmeldelse i Retten, levede dengang i bedste Velgaaende, hun døde først omtrent et Aar senere. Provsten havde forfalsket Dødsattesten, for at han gennem sin Kone kunde opnaa at blive eneste Arving til de Hagedornske Herligheder.

Komedien endte som en Tragedie. Rachlou havde brugt de Penge, han havde arvet, og kunde ikke udbetale de 12,000 Rigsdaler til Hagedorns Arvinger i Norge. Han flyttede da selv fra det nye Hus, han havde bygget sig, over til den gamle Præstegaard. Sine Malerier lod han blive i den nye Gaard og forsikrede dem samtidig for 12,000 Rigsdaler i det gejstlige Brandforsikringsselskab for Sjællands Stift. Kort Tid derefter brændte Huset af med alle Samlingerne. Der var ingen, som troede paa, at Branden var opstaaet tilfældigt, og dog vandt Provsten den opstaaede Proces. Proceduren var ærerørig for ham, men Brandforsikringsselskabet, der gik fallit ved denne Lejlighed, kunde ikke skaffe Bevis for, at Provst Rachlou selv havde sat Ild paa sit Hus.

Der var intet blevet reddet ved Branden. Kun tretten Malerier, der sandsynligvis i Forvejen var ført over til Præstegaarden, siges at have undgaaet den Skæbne, der ramte en af de største Privatsamlinger, Danmark har rummet indenfor sine Grænser.

FORFALSKEDE KUNSTNERSIGNATURER I VORT GALLERI

Til det meget, der ikke er nyt under Solen, hører de forfalskede Billedsignaturer. Allerede i det 18de Aarh. forsynede samvittighedsløse Handlende jævnligt Billeder af lidet kendte Malere med fine Kunsternavne for at forøge Billedernes Handelsværd. Et net lille Billede af en anden Rangs hollandsk Landskabsmaler fik saaledes Signaturen: Ruysdael. Da Werner Dahl fra Düsseldorf i 1892 besøgte København, angav han med stor Bestemthed Billedet for et Arbejde af Jan van Moscher og antog, at dennes Signatur lod sig finde under nogle øjensynligt i det 18de Aarh. foretagne Overmalinger i Forgrunden. Forsøget blev straks gjort, Navnet Ruysdael forsvandt og Navnet J. van Mosher kom frem.

Undertiden forfalskedes eller udslettedes kun et Aarstal. Kræsne Samlere forlangte ikke blot, at Billederne skulde bære fine Navne, men ogsaa, at de skulde være fra den bedste Periode af Malernes Virksomhed. Rembrandt »klattede« jo paa sine gamle Dage, medens Adriaen von Ostade først i sine senere Aar, efter 1650, tilegnede sig den sirlige Behandling og de kølige Farvetoner, der i det 18de Aarh. vurderedes højst. De gamle hollandske Auktionskataloger anbefalede i vid Udstrækning deres Varer ved efter Kunstnernavnet at tilføje »fra hans allerbedste Tid«. Et Katalogudklip med denne Bemærkning er paaklistret Bagsiden af A. van Ostades Billede med Liredrejeren udenfor Bondehuset. Tidligere fjærnet fra Galleriet som uægte, inddroges det efter at have været udstillet i Kunstforeningen Okt. 1896, hvor Kataloget opgav det som et »godt Ungdomsarbejde fra Tiden omtr. 1640«. Det var ægte betegnet med Kunstnerens Navn, men uden Aarstal, efter Navnet stod en paafaldende mørk Plet. Da denne senere fjærnedes, fremkom klart Aarstallet 1640.

De mærkeligste Aarstalsforfalskninger, Galleriet har haft at vise, skyldes iøvrigt en nyere Tid og er ikke foretagne for at øge Billedernes Værd. Vi vilde gerne glimre paa Verdensudstillingen i Paris 1878, og Galleriet udlaante dertil mange af sine bedste danske Billeder. Efter Reglerne maatte Udstillingen ikke medtage Billeder, malte efter 1867. Saa lod man — hvem det Uhyre er, der her kaldes man, kan næppe oplyses — uden videre alle generende Aarstal forandre. Saaledes forandredes f. Eks. 1852 paa Exners Billede af Amagerkonen til 1868, og skøndt de rette Aarstal senere søgtes fremdragne, har de forfalskede efterladt kendelige Spor. Vor Fiasco var kun Himlens retfærdige Straf; Exner gjorde ikke samme Lykke som paa Verdensudstillingen i Paris 1855.

Men Signaturforfalskninger synes ogsaa — saa underligt det end lyder —, at have fundet Sted af pure Redelighed. Under Abraham Bloemarts Navn har hidtil i vort Galleri hængt et kæmpestort Billede, der fremstiller Niobes Straf. Tiltalende er det egentlig ikke, men dog et anseligt og paa sin Vis mærkeligt Arbejde, et karakteristisk Eksempel paa den Retning i hollandsk Malerkunst fra Overgangstiden, der i Cornelis van Haarlem har sin berømteste Repræsentant. Solid akademisk Lærdom og Dygtighed er forbundet med plump Smagløshed; Niobes Børn, der segner for Gudernes Pile, indtager tvungne plastiske Stillinger for at godtgøre Kunstnerens Færdighed i at klare de vanskeligste Forkortninger. Bloemart plejer plejer at være almindeligere og mattere. Men Billedet har den gamle Betegnelse: Anno 1591 A. Blommaert. Og Carel van Mandern fortæller i sin Schilderbock, 1604, Bl. 297, at den unge Bloemaert i Amsterdam omtrent 1590 foruden adskillige mindre Ting malede »et stort og herligt Billede, som endnu er at se hos Hr. Zion Luz i Amsterdam. Man ser deri forskellige nøgne Figurer, Mænd og Kvinder i Legemsstørrelse, udmærket behandlede og sammenstillede efter Kunstens Regler; det er Historien om Niobe, hvis Børn dræbes af Apollos og Dianas Pile. Samme Fremstilling fra hans Haand, dog anderledes komponeret, er hos Kejseren, ligeledes et stort og i Værd fremragende Værk, som vinder hans kejserlige Majestæts og alle Kunstkenderes Behag og Bifald.« Bloemaerts »Niobe« omtales ligeledes af Sandrart (Teutsche Academie, 1675, S. 298).

Alligevel mente den udmærkede hollandske Kender Hofstede de Groot under sit siste Besøg i København, at Galleriets Billede, der allerede nævnes i Kunstkammerinventariet 1698, utvivlsomt var et Værk af Cornelis van Haarlem. Hans Mening støttes af en Notits af den brave Gehejmearkivar Voss, der i det 18de Aarh. med stor Omhu og Flid fra delvis nu utilgængelige Kilder samlede Bidrag til dansk Kunst- og Personalhistorie. Sine Afskrifter af Arkivdokumenter om Maleren Geert van Haarlem, der levede og virkede her i Danmark har han tilføjet nogle Oplysninger om Cornelis van Haarlem, der maaske var en Frænde (Fader?) til Geert. Fra et gammelt — nu ukendt — Inventarium over vort Kunstkammer har han afskrevet Listen over Cornelis van Haarlems Billeder, derimellem: »Ein groszes gemählde mit figuren im Leb. gr. vorstellend die historie wie die Königin Niobe sich beklagt über den Mord ihrer Kinder, welche alle von Diana u. Apollo vershoszen worden, von dito. NB des von Harlems Nahme ist ausgestrichen u. an dessen Statt gesetzt: Verfertigt von Abraham Bloemart 1591.« I Inventariets Margin var tilføjet: »ist von den jungen Bloemart.«

Forskellen mellem dette Billede og Bloemarts senere Arbejder har maaske været Inventariets Forfatter paafaldende, men han synes dog at have billiget Navneforandringen. Cornelis van Haarlems Navn var fuldt saa anset som Bloemarts, men naar Carel van Mander omtalte et saadant Billede som malt af den siste, burde det ikke uretmæssigt prale med en Signatur af den første. Saaledes har man — atter man — vel tænkt. Men der synes dog al Grund til at tro, at Billedet bør gendøbes med sit gamle Navn: Cornelis van Haarlems.

DANSKE MALERE I RUSLAND

I et i 1912 udgivet Værk af Baron Wrangell om »Fremmede Kunstnere i Rusland i det 18de Aarhundrede«, der i 1913 er blevet foræret til Kunstmuseets Bibliotek, findes et Kapitel om svenske og danske Malere i Rusland. Da dette rummer mange interessante nye Oplysninger, bringes her en Oversættelse af den Del af den russiske Tekst, som vedrører dansk Malerkunst.

»Af danske Malere har der i Rusland levet flere end svenske, men ikke en eneste af dem naar Roslins Mesterskab. I Aaret 1757 ankom Vigilius Eriksen (1722—1782), Wahls Elev, fra København til St. Petersborg. Eriksen er en meget karakteristisk Skandinav i hele sin Malemaade. Han maler nøjagtigt, tydeligt og klart, hans Farver er straalende og stærke. Efter Juel er det uden Tvivl en af det gamle Danmarks bedste Malere. I Rusland udfører Eriksen en hel Serie Portræter, maler Katarina II i forskellige Dragter og Omgivelser. Her ser man den nye russiske Kejserinde straks efter Tronbestigelsen (1762), staa i et metallisk Kostume, genspejlet af et Spejl (Romanov-Galleriet. Var paa den tauriske Udstilling Nr. 686. Stukket). Eller hun kommer ridende paa en hvid, sortplettet Hest »Brilliant«, iført Preobrashénski-Regimentets Uniform (1764), medens Kansleren Golitzyn frembærer Manifestet om hendes Tronbestigelse. (Kendes i en Masse Gentagelser, mest uden Fyrst Golitzyns Figur. Findes i det »engelske Palads« (Peterhof), i Rustkammeret i Moskwa, hos Fyrst M. K. Gortschakow i lille Format, m. m.). Eller hun fremstilles i nedskaaret Kjoleliv, udsyet med Perler (Stukket). Og her ses endelig den anhaltske Prinsesses fuldkomne Forvandling til russisk Monarkinde; hun er nemlig

iført Bondepige-Jakke og -Hovedpynt. (Stukket med Angivelse af, at Originalen er hos Baron Dimsdal. Gentagelse? i Romanow-Galleriet, Taur. Udst. Nr. 687). Kejserinden var meget tilfreds med disse Portræter og fortæller i sine Breve til Grimm, at hun havde givet Befaling til at afkøbe Eriksen alle Billeder af hende, selv om der var 30 Stykker af dem (Rowinskij Portrætkatalog IV 389, 390). To Gange malede Eriksen Tronfølgeren i Brystbillede og i fuld Figur (1762) i Anledning af hans Udnævnelse til Chef for Kyrasserregimentet og til Kommandør for Flaaden (Stukne). Russiske Hoffolk fik nu, ved at se Eriksens Succes hos Kejserinden, Lyst til at blive malede af ham. Grev P. I. Panin (Ejerinde: Grevinde S. W. Panina Marfino, Gouv. Moskwa, Taur. Udst. Nr. 638), I. I. Schuwalow (Rowinskij: Kobberst. Kat. IV 389, 390), Baron Fitinghof og hans skønne Gemalinde, Grev Münnich og hans Døtre (Fyrst F. A. Kurakin, Moskwa. Taur. Udst. Nr. 683), Fyrst D. M. Golitzyn (Golitzyn Hospitalet i Moskwa, Taur. Udst. Nr. 684), Fyrst G. Orlow (Grevinde A. W. Orlowa-Dawydowa. Taur. Udst. Nr. 685), Grev Siewers (Rowinskij Portrætlex. IV 389—90), Büsching (St. Peters Kirke i St. Petersborg, Taur. Udst. Nr. 688. Stukket) Aurora Lestok og Schumacher (begge stukne), bestilte alle Portræter hos Eriksen. Meget morsomt gjorte er ogsaa hans Gruppe-Portræter: en 100aarig Indbyggerske af Tsarskoje-Selo med alle sine Efterkommere (Engelske Palads, Peterhof, Taur. Udst. Nr. 681), en Bondefamilie fra Volgalandet (Rumjantsewmuseet i Moskwa, Pastel), Fyrst Orlow ved en Turnering i Romerdragt (Gatschina-Paladset, Taur. Udst. 680) og hans Broder, Grev Aleksej, i Saracener-Kostume (ligeledes, Nr. 678). Eriksen boede i Rusland til 1772, drog saa til København og blev 30 Nov. samme Aar udnævnt til den danske Dronnings Hofmaler. Her malede han de kongelige Personer, Teaterdekoratøren Cramer og døde i Kbhvn. d. 23 Maj 1792. (Jeg skal endnu fremhæve hans Portræt af Frederik af Danmark og Juliane i Engelske Palads, Peterhof, Taur. Udst. Nr. 689 og 682).

I Rusland havde han ubestridelig Indflydelse paa Rokotow, som efterlignede ham i nogle Portræter (»Sévernaje Sijanje«, Nordlyset, 1862 Nr. 7). I Aaret 1781 kom til os fra Danmark Cornelius Høyer (1741—1804), Dansker af Fødsel, men svensk Undersaat. I St. Petersborg malede han en Masse Portræter i Miniatur og i Olie, udførte en prægtig Gouache »Katarina som taler med Gustav III« (Nationalmuseet i Stockholm). Karakteristisk er her den for en skandinavisk Maler farvestærke, brogede og haarde Malemaade. Kejserinden er i lysegrøn Slaabrok, der smukt føjer sig sammen med det blaa St. Andreasbaand. Værelset henligger i den svindende Dags graablaa Tusmørke og i det fjerne gennem Vinduet ses et Skib paa Søen. Efter kun at have boet to Aar i St. Petersborg, rejste Høyer til Warschau i 1783 (Rowinskij IV, Alfabet). Omtrent samtidig besøgte Joseph Friedrich August Darbes († 1810) os, han var ogsaa Dansker af Fødsel. Denne middelmaadige Portrættist malede meget vellignende Portræter (Rowinskij, IV, Alfabet). Han har portræteret mange i St. Petersborg bosatte »russiske Tyskere«: Huppel, Møller, Recke, Fessler, Euler (alle bekendte gennem Kobberstik), E. Palmenbach (1781), Fru Gervé og Baronesse Tscherkasowa, Hertug Birons Datter (1781. Taur. Udst. Nr. 785—87). I 1785 arbejdede Darbes allerede i Berlin (Rowinskij IV). Alle hans Portræter er tørre og uinteressante, holdt i hvidlige, kolde Toner.«

Til Slut omtales en Landskabsmaler Patersen, født i Varberg, der i 1787 kom til St. Petersborg, hvor han hovedsagelig malede Prospekter af Byen. Han er ikke dansk, men sikkert svensk.

Til Oversættelsen af den russiske Tekst skal der her føjes nogle Oplysninger om de omtalte Kunstneres Billeder i og fra Rusland.

Af Vigilius Erichsen ejer den kongelige Malerisamling et legemsstort Portræt af Catarina II, der findes i Christian VIIs Palais. En lille Skitse i Museet af Catarina II, som blev købt under Juels Navn, synes at maatte tilskrives Erichsen. Dens Modstykke ejes af Generalkonsul Johan Hansen. Endvidere har Etatsraad Hegel fornylig erhvervet to Brystbilleder af Catarina II og Storfyrsttronfølgeren, der skyldes samme Maler.

I en tysk Oversættelse af Catarina IIs Memoirer (hrsg. v. Erich Boehme Lpz. 1913) er afbildet tre af Erichsens Portræter af Kejserinden (Det store Palads og Det engelske Palads i Peterhof, Romanov-Galleriet i St. Petersborg). Baron Wrangells omtalte Bog bringer Afbildninger af Portræter af Grev A. Orloff-Tschesmensky til Hest og af Storfyrst Paul Pétrovitch.

Thieme og Beckers Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VIII Lpz. 1913 oplyser, at Darbes ikke, som man tidligere har troet, er født i København, men i Hamborg. Hans Fader nedsatte sig Aaret efter hans Fødsel som Malerihandler i København. 1759 begyndte Darbes at besøge det herværende Kunstakademi. Pilo blev hans Lærer. Et Portræt af Catarina II malt af Darbes ejes af Malerisamlingen (Fredensborg). I Ludwig Kaemmerers Bog om Chodowiecki findes paa Side 120 det samme Billede gengivet, men her med Titel: Kopie Chodowieckis nach einem Gemälde Titelbachs im Kgl. Schlosz zu Berlin. Er det Darbes' Original, som ligger til Grund for disse Portræter?

EN SAMLING I PHILADELPHIA

Det var engang almindelig Tro, at Amerikas Kunstsamlere havde større Interesse for de klingende Navne end for de kunstneriske Værdier. Slige Samlere har Amerika haft og har det vel — som alle Europas Lande — endnu, men det har ogsaa højtintelligente Samlere, som raader over solid Indsigt i Bedømmelsen af Kunst og grundig Fagmands-Viden om Kunstens Historie, ja, maaske endog fremfor Flertallet af Fagmænd formaar at skatte god Kunst i alle Former, fra alle Tider og fra alle Skoler.

En saadan Samler er John G. Johnson i Philadelphia. Han har 1913 — i 300 Eksemplarer for »private distribution« — udgivet et Katalog i tre store Kvartbind over sin Samlings 1189 Kunstværker med gode Gengivelser efter det bedste fra Fortiden. 313 italienske Billeder er i første Bind kritisk behandlede og bestemte af Bernhard Berenson, Resten er ikke mindre omhyggeligt katalogiserede af W. R. Valentiner. Samlingen har et ikke ringe Tal af virkelige Mesterværker, og selv om den ikke udelukkende har Mesterværker, synes lidet eller intet af dens Indhold at høre til det rent ligegyldige. En Stræben mod det virkeligt udsøgte bevidner f. Eks. de seks gengivne Billeder af Jacob van Ruisdael; alle hører de til hans tidligste, friskeste og bedste; intet af de almindelige og noget stereotype Vandfaldsbilleder er medtaget. Samlingens Righoldighed og Alsidighed er højst imponerende; en saa omfattende Besked om alle Facer i den bedste Malerkunst

giver neppe noget af alle Europas store Museer, ikke engang Louvre. Skøndt de franske Billeder har Overvægten i Samlingens moderne Afdeling — den har Billeder af Degas, Manet, Claude Monet og Sisley, 6 af Delacroix, 7 af Millet, 7 af Courbet, 10 af Troyon, 26 af Corot, — saa har den dog ogsaa Prøver paa, hvad Nutids-Malerkunst i andre Lande har frembragt. I den ret magre Repræsentation for det moderne Tyskland findes to Billeder af Böcklin, i den fyldigere for det moderne Holland to af Israels, fem af Jacob Maris og et af hans begavede Broder Matthijs. Danmark er heller ikke glemt. Aarstallet for Krøyers Billed af Skagens-Fiskere i Kroen er læst som 1866, men er vel 1886. Viggo Johansens 1887 udstillede Aftenselskab er et af hans bedste Arbejder, især ved den ypperlige, men for Amerikanerne dog vel mindre end for os værdifulde Karakteristik af Portrætfigurerne, bl. a. Krøyer, Zahrtmann, Otto Benzon, Bindesbøll og Julius Lange. Fraset Krøyers Glyptotek-Billede er det den eneste Gang, Jul. Lange i sine senere Aar har staaet Model for en Maler; Krøyers Portræt af ham i Billedet af Videnskabernes Selskab er malt efter hans Død med Benyttelse af Brandstrups Byste.

Samlingens Katalog nævner paa et Par Steder Galleriet i København. En formentlig Kopi efter et tabt Værk af Masaccio kan efter Berensons Mening maaske skyldes hans Efterligner Andrea di Giusto, hvem Osvald Sirén atter — ligesom mange af hans Samtidige — har draget frem for Lyset og tilkendt et Madonnabillede i vort Galleri. Berenson bemærker, at Andrea di Giusto i vort Billede næppe kan skelnes fra en anden Maler af samme Gruppe, Francesco di Antonio Banchi. John G. Johnsons Samling ejer et andet og — efter Gengivelsen at dømme — bedre Eksemplar af Pieter de Hoochs Billede hos os med Husmoderen, der mader Svøbelsesbarnet, medens Tjenestepigen fremfører den af en ventende Fiskerkone bragte Flynder. Hofstede de Groots Katalog har sammenblandet de to Billeder, Valentiner angiver — sikkert med Rette — vort for at være en senere Gentagelse, hvad der forklarer saavel dets Svagheder som dets gode Egenskaber. Iøvrigt har Johnsons Samling 4 andre Billeder af Pieter de Hooch, et af dem viser Delft, der efter Krudteksplosionen 1654 ser ud som nu Krigsskuepladsens hærgede Byer. Skøndt Samlingens mange Herligheder ikke her skal optælles, kan det maaske forsvares lige at nævne, at Rubens' simple Fremstilling af to Køer og en Malkepige synes at være et af de fornøjeligste Værker fra hans Mesterhaand, og at Portrætet af Filippo Archinto, Ærkebiskop i Milano, sikkert er det særeste, Tizian har malt. Thi et gennemsigtigt Slør fylder en stor Del af Billedet og dækker halvt hans Ansigt og hans Krop. Modellen var aabenbart en stor Original. Da han skulde paadømme en vanskelig Sag mellem en Spanier og en Tysker, der begge krævede Faderret til samme Barn, befalede han at give Barnet et stort Maaltid Mad og spurgte det, om det dertil vilde drikke Vin eller Vand. Da det kun ønskede Vand, erklærede han, at dets Fader umuligt kunde være nogen Tysker. Sløret er utvivlsomt paamalt Portrættet efter Ærkebiskoppens Forlangende. Han var forvist og mente sig halvvejs forglemt, tvunget til den Uvirksomhed og Resignation, som maaskeer ældre Herrers Pligt, men ikke var hans Lyst. Fra Kanten af Sløret kigger dog endnu et Øje opmærksomt ud for at iagttage Verdens skæve Gang.

MINDRE MEDDELELSER

Besøget i Museet, der i 1912 var paa 100014 Personer, udgjorde i 1913 126478. Det er altsaa steget med over en Fjerdedel (26464 Personer).

Museets Bibliothek har i 1913 modtaget Gaver fra følgende Institutioner og Privatfolk: Museerne i Boston, Bruxelles, Cincinnati, St. Louis, Stockholm, Washington, Museumsdirektør F. Beckett, Firmaet Bernheim jeune, Hr. Charles Brunner, Enkefru Budde-Lund, Bukowskis Konsthandel, Hr. H. Chr. Christensen, Museumsinspektør G. Falck, Firmaet Hugo Helbing, Museumsassistent Mario Krohn, Museumsdirektør Karl Madsen, Firmaet Frederik Muller & Co., Firmaet F. A. C. Prestel, Galerie I. & A. le Roy frères, Hr. Overlærer Harry Schmidt.

Kobberstiksamlingen har i Aarets Løb modtaget særlig værdifulde Gaver. Saaledes har Frøken Suhr skænket den andetsteds i Aarsskriftet omtalte Haandtegning af Rembrandt, og Arven efter Larpent bragte Samlingen en betydelig Forøgelse af dens Haandtegninger af ældre Mestre. Hr. Ekspeditionssekretær Peter Køhke har givet en Række Tegninger af C. Køhke, Hr. cand. jur. A. C. Johnsen nogle Thorvaldsen-Tegninger og en Landskabstegning af F. C. J. Kraft og Hr. Albert Repholtz et av. la lettre Eksemplar af hans i Sortekunstmanér udførte Stik efter Roslins Holberg-Portræt.

Blandt de ved Køb tilkomne Forøgelser maa særlig nævnes en Række Tegninger af Lorenz Frølich, til hvis Erhvervelse Staten havde givet en ekstraordinær Bevilling; foruden Tegninger til en græsk Anthologi nogle Originaler til Billederne i Fabricius Danmarkshistorie. Endvidere et Eksemplar af Goyas under Navnet »Los Proverbios« bekendte Række Raderinger (2. Udgave 1864), nogle Glasraderinger af Millet, Corot, Rousseau og Daubigny, det andetsteds i Aarsskriftet gengivne Miniaturportræt af Frederik V som Kronprins, malet af C. Pohle, et Eksemplar paa japansk Papir af den i Paris trykte Udgave af 10 Raderinger af Oluf Hartmann og et av. la lettre Tryk af L. J. Cathelins Stik efter det Kunstakademiet tilhørende Portræt af L. Tocqué malet af J. M. Nattier. Den andetsteds i Aarsskriftet omtalte og gengivne Landskabstegning af Rembrandt kan ogsaa regnes til Aarets Erhvervelser, idet en Rest af Købesummen er betalt af dettes Budget.

Den 25. Oktober 1914 døde forhenværende Inspektør ved Kobberstiksamlingen Johan Rudolf Thiele i en Alder af 76 Aar. Thiele var oprindelig Jurist, men benyttede ikke sin Embedseksamen. Hans Interesse for Literatur, Historie og Kunst bragte ham til at søge sig en Virksomhed først i Kongens Haandbibliotek og senere i Kobberstiksamlingen. Han besad udstrakte historiske Kundskaber, ikke mindst paa det personalhistoriske Omraade, og var en udmærket Portrætkender, Egenskaber, som i høj Grad kom ham tilgode ved Udarbejdelsen af hans fortjenstfulde, af den yderste Nøjagtighed prægede Seddelkatalog over Kobberstiksamlingens Portræter. I 1898 udgav Thiele en udførlig beskrivende Katalog over Carl Blochs Raderinger. Hans noget bestemte Væsen i hans Stilling kunde undertiden misforstaas, men inderst inde var han overordentlig hjælpsom og interesseret i at vejlede Samlingens Besøgende. Med Begyndelsen af 1912 tog Thiele sin Afsked fra Museet efter 42 Aars Tjeneste, omtrent samtidigt med Emil Bloch, som han personligt følte sig stærkt knyttet til under de mange Aars Samarbejde.

Til Aarsskriftet første Aargang var den svenske Kunsthistoriker JOHN KRUSE anmodet om et Bidrag. »Det skulle värkligen varit bra roligt«, skrev han, »men tyvärr vågor jag inte åtage mig det hedrande uppdraget«. Hans Helbred var nedbrudt. »Det gör mig särskildt ondt at jag måst åter afbryte mitt arbete på våre Rembrandt-teckningor — själfva den stora katalogen ligger ferdig men inledningen fattas ännu.«

Kort efter indtraf Meddelelsen om hans Død. Sverig — og Norden — har i ham mistet en af de bedste Mænd i hans Fag. Han var flittig og grundig, han havde solid Viden om Kunst og fin Forstaaelse af udmærket Kunst. Svensk Kunstlitteratur kan takke ham for adskillige værdifulde Arbejder. Hans fine og elskværdige Personlighed vil ogsaa mindes og savnes af hans danske Venner.

Billedhugger EDVARD BENTZEN, der i 1893 blev ansat som Konservator ved Statens Skulptur- og Afstøbningssamlinger, er i sit 81. Aar afgaaet ved Døden d. 5. Januar 1914. Elev af H. V. Bissen har han udført mange af dennes Arbejder i Marmor og han vedblev trofast at værne om Traditionen, om Minderne og Værkerne fra »Guldalderen« i vor Skulptur, Thorvaldsens og H. V. Bissens Tid; Ødelæggelsen af Thorvaldsens Johannesgruppe i Frontonen over Frue Kirkes Portal gik ham nær til Hjerte. Af hans originale Arbejder, væsentligst Gravmæler og Portrætbyster, hører Kunstmuseets Buste af Politidirektør Bræstrup til de bedste. Bentzen fortalte selv, at det her — mod Sædvane — havde været vanskeligt for ham at faa Bysten lignende, fordi Politidirektørens Hoved havde Skævheder, han ikke ret kunde faa Tag i; først da han en Dag gav Lermodellen et ordentligt Knubs for at begynde helt forfra, fremkom den af alle anerkendte slaaende Lighed. Velkendt er Bentzens nær Raadhuspladsen, Industriforeningen og Kunstindustrimuseet opstillede Kolossalbyste af G. F. Hetsch. Ogsaa Malerkunsten har han dyrket; Frederiksborg-Samlingen ejer hans Billede af H. V. Bissens Atelier.

Billedhugger Jens Lund er udnævnt til hans Efterfølger som Konservator ved Statens Skulptur- og Afstøbningssamlinger.

Paa Initiativ af »Dansk Kunstmuseums Forening« afholdtes i Maj—Juli en Udstilling i Museet af fransk Malerkunst fra det 19de Aarhundrede. Takket være Tilskud fra Staten og danske Kunstvenner lykkedes det at bevare nogle af dens mange gode Billeder for vore Samlinger. Aarsskriftets næste Aargang vil ved en nærmere Omtale af denne gode Berigelse faa Lejlighed til at vende tilbage til Udstillingen, der har været Aarets vigtigste kunstneriske Begivenhed i København.

Som testamentarisk Gave fra Oberst Grüner har Kunstmuseet i 1913 modtaget et Maleri af Peter Als forestillende Dronning Semiramis, der sværger ikke at rede sit Haar, førend hun har underkuet et Oprør. I en Avismeddelelse blev Billedet udnævnt til en Frans Hals. Det er ikke første Gang, at Als, højst uværdigt, har delt Navn med sin ældre Kollega. Allerede i Fernows Udgave af Winkelmanns Skrifter sættes der et H foran den danske Malers Bogstaver. Peder Als har ikke den fjerneste Lighed med Penselens Mester Frans Hals. Hvad han som Elev af Pilo havde lært af Penselshaandværket, maatte han gøre sig al mulig Umage for at glemme, da han 30 Aar gammel kom til Rom i 1756 og blev Elev af den berømte Maler Raphael Mengs. Samtiden omtaler udtryk-

kelig, hvilken Møje det kostede ham at lære den nye kolde og glatte Stil, der hørte til for at blive Historiemaler paa rette Maade.

Kunstmuseets Billede, der har tilhørt Harsdorff, er et af Als første Skridt paa den nye Vej. Det er en Kopi efter Mengs, og Harsdorffs Auktionskatalog oplyser, at det er retoucheret af Mengs selv. En anden Kopi efter det beundrede Forbillede fandtes paa Bülows Auktion i 1829. Kopien har nogen kunsthistorisk Interesse, fordi man ikke ved, hvor Originalen findes. Denne blev i 1755 bestilt af Markgrevinden af Bayreuth, Frederik den Stores Søster, hvis Arving byttede Billedet bort for en Karosse og et Forspand paa 8 Heste. Allerede i 1782 var det forsvundet. (Oeuvres de M. Mengs, traduction de Doray de Longrain s. l. 1782).

Kopien, der ikke mentes at have tilstrækkelig Interesse til at fremhænges i Museet, er nu vendt tilbage til en af Harsdorffs Bygninger, idet den er ophængt som Dekoration i Udenrigsministeriet.

Omtalen af den i 1913 indkøbte »Amor med Lyren« af Thorvaldsen udskydes til næste Hæfte af Museets Aarsskrift paa Grund af manglende Plads i denne Aargang.

I Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1912 har den berømte italienske Kunsthistoriker Gustavo Frizzoni, der for et Par Aar siden gæstede Danmark og dengang skrev en Artikel om Nivaagaardsamlingen i »L'Arte«, offentliggjort en Afhandling om to italienske Tegninger i Kobberstiksamlingen i København. Frizzoni beviser, at den ene er et Udkast af Moretto til »Christus i Emaus« i Museet i Brescia. Morettos Elev Moroni har i den anden kopieret to Figurer fra Lærerens Alterbillede i Frankfurt. En af disse Figurer, en knælende hellig Hieronymus, har Moroni atter direkte overført til sit Alterbillede i S. Maria maggiore i Trient.

En Rødkridtstegning i Kobberstiksamlingen, der var tilskrevet Guido Reni, kunde Frizzoni under sit Besøg bestemme som en Studietegning af G. B. Tiepolo til den hellige Elisabeth paa det Alterbillede, der fandtes i Crespis Samling i Milano.

S. 128 og S. 132 er allerede anført den af den udmærkede hollandske Kunstforsker Dr. A. Bredius under hans Ophold her i Sommer udtalte Mening om to af de 6 Rembrandt tilskrevne Billeder, med hvilke vort Galleri efter hans sidste Besøg i København var forøget. Om de tre smaa Studiehoveder delte han den herhjemme fremførte Anskuelse, derimod ikke om »Korsridderen«. Han antog ikke, at det kunde sættes saa sent i Rembrandts Produktion som til omtr. 1665. Billedet maatte være malt i 50erne, ikke senere end det ham selv tilhørende Mesterværk »Saul og David«.

Til andre Udtalelser af ham og hans begavede unge Rejsefælle J. O. Kronig om Billeder i Galleriet vil Aarsskriftet venteligt faa Lejlighed til at vende tilbage.

FORTEGNELSE OVER DE UDEN UNDERSKRIFT I AARSSKRIFTET ANVENDTE VIGNETTER

ABILDGAARD: Høstmand. Gave fra S. Larpent .... Titelbladet
KØBKE: Studietegning til Katten i Billedet »Nedgang til et Køkken« 4
— Kunstnerens Søstre Grethe og Adolphine 10
— Skade paa en Gren 16
— Landskab med Gæs. Skitsebogsblad 27
— Ung Pige, knælende paa en Stol. Ligl. 37
— S. Trinità de Monti og den spanske Trappe i Rom. Ligl. 42
FRØLICH: Tegning til den græske Anthologi 101

Med Undtagelse af den Side 10 gengivne Vignet tilhører Originalerne for de af Bogens Gengivelser, hvor intet Ejernavn findes oplyst, Samlingerne i Statens Museum for Kunst.

Vignetterne paa Omslaget skyldes TH. BINDESBØLL.

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Titelbladet*, VI, 102, 113, 114*, 115, 116, 153, 174.
Als, Peter, 153, 172, 173.
Ancher, Michael, 70.
Andrea del Sarto, 52.
Avercamp, Hendrik, 127.

Banchi, Francesco di Antonio, 170.
Bassano, Jacopo, 160—162.
Bendz, 11, 19, 153, 154*.
Benson, Ambrosius, 152.
Bentzen, Edvard, 172.
Bindesbøll, Th., 170, 174.
Bissen, H. V., 172.
Bissen, Vilhelm, 143.
Bloemart, Abraham, 166, 167.
Bonnat, 166, 167.
Borch, Gerard ter 139.
Bossi, Giovanni Antonio, 52, 53.
Both, Jan, 35.
Boucher, 108.
Breen, Adam van, 128.
Brouwer, Adriaen, 138, 139*, 141.
Brünniche, Andreas, 105, 106, 108.
Buytewech, 140.
Böcklin, Arnold, 153, 170.

Caracci, 66.
Caravaggio, 125.
Cariani, Giovanni, 159.
Carstens, 116*, 117, 120.
Cathelin, L. J., 171.
Cézanne, 104.
Chodowiecki, 169.
Coffre, Benoît, 103.
Constable, 50.
Corot, 170, 171.
Correggio, 121.
Cour, la, 31.
Courbet, 170.
Couture, 80, 81.
Cramer, 107, 168.
Cranach, Lucas, 164.
Cuyp, Albert, 130.

Dahl, I. C., 18.
Dalsgaard, 70.
Darbes, Joseph Friedrich August, 168, 169.
Daubigny, 171.
David, Gerard, 152.
Degas, 170.
Delacroix, 170.
Dou, G., 163.
Dyck, van, 125*, 126*, 164.
Dürer, Albrecht, 15, 62, 140, 161.

Eckersberg, 6, 7, 9, 12, 13, 18, 20, 38, 41, 44, 50, 70, 113.
Erichsen, Vigilius, 106, 107*, 167—169.
Everdingen, Caesar van, 150.
Exner, 166.

Ferrari, Gaudenzio, 133.
Flinck, Govert, 149.
Freund, H. E., 31, 39—41, 43.
Frølich, Lorens, V, 79—101*, 171, 174.

Gebauer, 7.
Geel, Jacob v., 126, 127*.
Gelder, Aert de, 150.
Gemzøe, 18, 20.
Giorgione, 52, 60, 61, 122—125, 132.
Girolamo da Santa Croce, 161
Giusto, Andrea di, 170.
Gogh, van, 146.
Goltzius, Hendrik, 122, 140.
Goya, 78, 171.

Goyen, Jan van, 138, 139, 140*, 141, 164.
Greco, El, 78, 159—162.
Greuze, 5, 13.
Grien, Hans Baldung, 62.
Grimaldi, Giovanni Francesco, 66.

Haarlem, Cornelis van, 162, 166, 167.
Haarlem, Geert van, 167.
Hals, Frans, 172.
Hansen, Constantin, V, 3, 6, 7, 11, 12, 25, 113, 148*, 153, 154.
Harsdorff, 173.
Hartmann, Oluf, 171.
Heemskerck, Marten van, 161.
Helst, Bartholomeus van der, 149*, 150, 151*.
Helt-Stockade, Nicolas van, 150.
Hilker, 39, 40, 43.
Holbein den ældre, Hans, 62.
Holbein d. yngre, Hans, 120, 163.
Holm, Christian, 26.
Holsteen, 159.
Holstein, Heinrich Jansen von, 158, 159.
Honthorst, Gerard, 162, 163.
Hooch, Pieter de, 170.
Höckert, 70, 104.
Høyer, Christian, 126.
Høyer, Cornelius, 117*, 118*, 119, 168.

Impressionisterne, 78.
Isaacsz, Isaac, 162.
Israels, 170.

Jansen von Holstein, Heinrich, 158, 159.
Jensen, C. A., 5, 18, 20, 21, 26, 117, 120, 126, 128.
Jerndorff, Just, 27, 29.
Jode, Peter de, 125.
Johansen, Viggo, 170.
Jordaens, V, 125, 148, 164.
Juel, Jens, 12, 13, 102, 108—111*, 112—114, 116, 122, 167, 169.

Koninck, Salomon, 162.
Kraft, F. C. J., 171.
Krock, 105.
Krohn, F. C., 13, 26, 27, 46.
Krøyer, P. S., 16, 150, 170.
Køhke, Christen, V., 2—51*, 171, 174.

Larsson, Carl, 71, 75.
Lenain, 163.
Lenbach, Franz von, 153.
Leonardo da Vinci, 60, 62, 63.
Licinio, Bernardino, 53.
Licinio, Giovanni Antonio, 53.
Lievens, Jan, 149.
Lindegren, Amalia, 70.
Lisse, Dirk van der, 126.
Loo, Jacob van, 150.
Lorentzen, C. A., 5, 7.
Lorrain, Claude, 68, 162.
Lund, Jens, 172.
Lundbye, 36.
Læssøe, Thorald, 80.

Maître du St. Sang, 151*, 152.
Manet, 78, 170.
Mantegna, 62, 137.
Maris, Jacob, 170.
Maris, Matthijs, 170.
Marr, Heinrich, 153, 154.
Marstrand, 11, 12, 26, 27, 40, 48, 50, 85, 113, 153*, 154.
Masaccio, 170.
Matham, Jac., 122, 140, 141.
Matsys, Quentin, 152.
Mengs, Raphael, 172, 173.
Mesteren for Maries Død, 152.
Michelangelo 63, 117, 121.
Millet, J. F., 170, 171.
Moeijart, Claes, 162.
Monet, Claude, 170.
Monies, 11.
Montfort, Antonis van, kaldet Blokland, 122.
Moretto, 173.
Morgenstern, 152, 153.
Moroni, 52, 173.
Moscher, Jan van, 165.
Müller, Adam, 11.

Natoire, 164.
Nattier, J. M., 104, 171.
Neer, van der, 139, 163.
Nieulant, Adriaen van, 162.
Nordenberg, 70.

Ostade, Adriaen von, 163, 166.

Palma vecchio, 52, 60, 80.
Parmeggianino, 121, 122, 161.
Patersen, 169.
Paulsen, Jul., 154.
Perugino, 52.
Petzholdt, 31.
Pilo, 102, 103*, 104, 118, 169, 172.
Piombo, Sebastiano del, 52.
Poelenburgh, Cornelis van, 125.
Pohle, H. J., 117*, 118, 171.
Poorter, de, 163.
Potter, Paulus, 36.
Poussin, 124, 162, 163.

R., C. v., 163.
Rafael, 22, 63.

Rembrandt, V, VI, 35, 62—69, 76, 85, 125, 127, 128, 129*, 130—32, 133*, 134, 135*, 136, 137*, 138, 149, 150, 158, 159, 163, 166, 171—73, Tavle I—V*.
Reni, Guido, 173.
Repholtz, Albert, 171.
Reynolds, 130.
Rigaud, 103.
Ring, L. A., 154.
Roed, J., 11, 29.
Rokotow, 168.
Roslin, 167, 171.
Rousseau, Th., 171.
Rubens, 52, 125, 126, 138, 162, 164, 170.
Ruisdael, Jac. van, 139, 163, 165, 169.
Ruisdael, Salomon, 164.

Salmson, Hugo, 71.
Saly, 102, 118.
Sarto, Andrea, del, se A.
Schadow, Gottfried, 121.
Seghers, Hercules, 127.
Seligmann, G., 154.
Sergel, 115*, 116.
Sisley, 170.
Skovgaard, Joakim, 154—56, 157*.
Skredsvig, Chr., 132.
Stalpert, Pieter, 162.
Steen, Jan, 139.
Stoop, Dirk kaldet Rodrigo, 126.
Swanevelt, 164.
Sødring, 9, 13, 27.

Teichlein, Anton, 153.
Tessin, 62.
Thorvaldsen, 6, 39, 43, 113, 117, 143, 171, 172, 173.
Thrane, 108.
Tiepolo, G. B., 156, 173.
Tintoretto, J., 76—78*.
Titus, Søn af Rembrandt, 132.
Tizian, VI, 52—61*, 123, 159, 170.
Tocqué, 104, 171.
Tony-Fleury d. y., Robert, 72.
Troyon, 170.

Velasquez, 150.
Velde, Esaias van de, 127, 128, 140.
Vermeer fra Delft, Johannes, 25.
Vermehren, F., 70.
Victors, Jan, 149.
Vigeland, Gustav, 120, 142—47*.

Wahl, J. S., 104, 105, 106*, 167.
Wallander, 70.
Watteau, 108.
Wilhelmson, Karl, 70*—75.
Willumsen, J. F., 161, 162.
Wouwermann, 164.
Wuchters, 108.

Xylander, Vilhelm, V, 152—54.

Zahrtmann, 170.

RETTELSER:

S. 12, Linje 14 fra oven: Strikkenøglen, *læs* Strikkenøglet.
Noten 1 til S. 22, Linje 2: Datteren Emilie, *læs* Datteren Cecilie.
Noten til S. 29, Linje 1: malte, *læs* malt.
S. 44, Linje 17 fra oven: efter Købkes egen Hustru malte, *læs*: efter Købkes Søster Grethe malte.
S. 47, Linje 4 fra oven: tunge Lindeallé, *læs* unge Lindeallé.
S. 50, Linje 12 fra neden: hans Slægtning, *læs* hans Svogers Broder.
Noten S. 63 Linje 1: Hofstede de Grott, *læs* Hofstede de Groot.
S. 94, Linje 1 fra oven (S. 94) *læs* (S. 95).

33 . 00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4292